VNIVERSIDADE DE SÃO PAVLO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DELPHIM REZENDE

PORTO JUNIOR

PRECEPTIVAS

HVMANISTAS

E

MVSICAIS

NA TRATADÍSTICA QVINHENTISTA

*Um estudo das representações retóricas
do exercício musical no
Renascimento italiano*

São Paulo . MMXVIII

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DELPHIM REZENDE PORTO JUNIOR

PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA
TRATADÍSTICA QUINHENTISTA:

Um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no
Renascimento italiano

São Paulo

2018

DELPHIM REZENDE PORTO JUNIOR

PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA

TRATADÍSTICA QUINHENTISTA:

Um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no

Renascimento italiano

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Musicologia.

Orientadores:

Profa. Dra. Monica Isabel Lucas

Prof. Dr. Giuseppe Gerbino

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PORTO JUNIOR, DELPHIM REZENDE
PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA TRATADÍSTICA
QUINHENTISTA: Um estudo das representações retóricas do
Exercício Musical no Renascimento italiano / DELPHIM REZENDE
PORTO JUNIOR. -- São Paulo: D. R. PORTO JUNIOR, 2018.
233 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Monica Isabel Lucas
Coorientador: Giuseppe Gerbino
Bibliografia

1. Retórica Musical 2. Poética Musical 3. Tratadística
Quinhentista 4. Música Antiga 5. Gioseffo Zarlino
I. Isabel Lucas, Monica II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: PORTO JUNIOR, DELPHIM REZENDE

Título: PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA TRADÍSTICA
QUINHENTISTA: Um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no
Renascimento italiano

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao Maestro Giorgio Pacchioni
e
Regiane Martinez Rezende Porto

Em memória de Nicolau de Figueiredo e João Ferreira dos Santos

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), gostaria de agradecer em primeiríssimo lugar pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa bem como de seu tirocínio na Columbia University de New York (EUA) através do programa BEPE.

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas agradeço pela generosidade e competência com que orientou este trabalho; pelas muitas reuniões, dias inteiros de pesquisa e pelos excelentes concertos que promoveu – em que pudemos experimentar na prática tudo aquilo que dos antigos mestres tratadistas escreveram. Sou-lhe eternamente devedor pela confiança em meu trabalho e pelo crescimento profissional, acadêmico e pessoal que me proporcionou nestes sete anos de convivência ininterrupta. É um privilégio singular figurar entre os seus alunos. Ambiciono compartilhar com meus futuros orientandos e colegas a mesma excepcional e grandeza de sua atuação acadêmica.

Vorrei ringraziare ao Prof. Dr. Giuseppe Gerbino que com magnanimidade e disponibilidade acolheu-me no Departamento de Música da Columbia University de New York e favoreceu com amplos meios que essa Pesquisa se concretizasse. Graças à sua generosidade, o tirocínio realizado sob sua atenciosa guia em New York, foi, sem dúvidas, o ano mais feliz de toda a minha vida. Sua amizade e estima quero conservar para todo o sempre.

Ao Prof. Dr. Peter Sykes que com seu maravilhoso ensinamento abriu-me as portas do mundo antigo dos teclados históricos. Sua generosa acolhida na Juilliard School, na Boston University e em seu próprio estúdio e coleção de instrumentos, me permitiu usufruir das mais profundas e ricas discussões a respeito do clavicórdio, do cravo e do órgão. Sua disponibilidade e generosidade não será apenas lembrada, mas, certamente, transmitida a todos os que eu puder orientar.

Ao Prof. Dr. Stefano Lorenzetti, que com seu destacado trabalho propiciou grande fundamento para essa Pesquisa, o meu mais profundo agradecimento.

À Regiane Martinez, minha esposa, que com amor, dedicação e cuidado proveu tudo o que estava a seu alcance – e além – para que essa Pesquisa encontrasse seu melhor termo. A ela e ao Henrique de Souza Martinez, enteadado que Deus me confiou, meu comprometimento mais sincero e toda minha lealdade.

Aos professores que estiveram presentes no Exame de Qualificação e aos quais sou eternamente devedor: Profa. Dra. Adma Muhana e Prof. Dr. Mário Videira.

Aos colegas professores, o reconhecimento de toda a ajuda recebida desde 2011: Dra. Nathalia Domingos, Dra. Noara Paoliello, Dra. Patrícia Michelini, Ms. Marcus Held e Ms. Fernando Schlithler e Ms. Giulia Tettamanti.

Aos padrinhos: Mestra Maren Gerths e Prof. Dr. Francisco de Ambrosis e família, agradeço pela sincera amizade e maravilhosos instrumentos.

Ao caríssimo Prof. Dr. Mauri Furlan gostaria de agradecer por toda a gentil orientação desde o Mestrado: a ele sou verdadeiramente agradecido.

À Profa. Dra. Carin Zwilling pela generosidade, incentivos e cuidado, quero agradecer com sinceridade: seu trabalho em prol da divulgação da prática musical do Renascimento é uma inspiração contínua que gostaria de levar sempre adiante.

Ao Prof. Paulo Kühl, sempre disponível e engenhoso em suas considerações, gostaria, igualmente, de muito agradecer.

À Elaine Gardinalli e a toda a equipe da Multiofício que sempre foram muito disponíveis para me auxiliar no que concerne à formatação, revisão e impressão dos múltiplos textos desse trabalho, quero agradecer de coração.

Ao Pe. Carlos Olivieri e toda Opus Dei, Pe. Frei Edinaldo Silva, D. Antonio Carlos Altieri, Pe. Ailton Antonio dos Santos, Pe. José Roberto Pereira, Pe. Frei Jerry Fonseca, Pe. Luiz Baronto: pelo suporte espiritual e orações, sou-lhes para sempre grato.

À minha família espiritual americana, quero também profundamente agradecer: Pe. Tarcísio dos Santos, Rev. Patrick and all the Corpus Christi – Holy Rosary Parish community, Sister Maruja Causa, Deacon Billy; Tereza Fagundes; Geni Delisa; Jo Fonseca; Fernando Cesar e Família; Cristiane e Clenilson; Simone; Sandra Costa e família; Arlete e todo grupo de oração; Veronica, Ahbor y família; Janaína e Família; Edson e Jucimara; Flávia França, Sophia e Família;

Saint Rita Parish e Pe. José Carlos da Silva; Edgar, Ana e toda família Alves; Luiza, Paulo e Pedro Oliveira; Cristina Albergaria, Nicolas, Joseph e Thomas; Andrea, Fauzzi e João Lopes, Meyrelane e Jovelina Dutra; D. Zélia; Ana e Andrew Crawford; Liliam, Marlon, Edu e Bernardo Araujo; Leco, Danielle e Alícia Campos; Kenia, Humberto e Caio Caser; Maninha, Bruno e Geraldo Paulino; Mario e Maria Demeo; Valéria Feitosa; Eliete Jeronimo; Madge Di Pippo; Helia Oliveira; Ricardo Souza; Yolanda Monteiro; Admar Botmi; Maria de Jesus; Sergio e Cleciane; Nadir e todo o Apostolado Brasileiro; Sandra e Julianna;

Prof. Carlos Eduardo e Letícia Vieira; M^o. Heitor Caballero and Family;

Aos mestres de ontem e de hoje, meu muito obrigado: Prof. Dr. Luciano Migliaccio, Profa. Ms. Myriam Salomão, Prof. Dr. Eduardo Monteiro, Profa. Dra. Danielle Pereira, Profa. Elisa Freixo, Profa. Dra. Lia Tomas, Profa. Donata Lange, Prof. Dr. Adriano Scatolin e Prof. Dr. Luiz A. Bagolin.

À Helena Panko, a quem tenho como mamma, minha gratidão.

À minha mãe, a quem atribuo toda a perseverança acadêmica, dedico esse trabalho.

Já não vos chamo servos, porque o servo não sabe o que faz seu senhor. Mas chamei-vos amigos, pois vos dei a conhecer tudo quanto ouvi de meu Pai. Não fostes vós que me escolhestes, mas eu vos escolhi e vos constituí para que vades e produçais fruto, e o vosso fruto permaneça. Eu assim vos constituí, a fim de que tudo quanto pedirdes ao Pai em meu nome, ele vos conceda. O que vos mando é que vos ameis uns aos outros.

Jesus Cristo
(Jo, 15)

PORTO JUNIOR, D. R. **PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA TRATADÍSTICA QUINHENTISTA: um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no Renascimento italiano.** 2018. 233 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

RESUMO

O debate humanista das práticas artísticas no Renascimento italiano fomentou especialmente no século XVI uma das mais complexas e profícuas elaborações textuais da produção tratadística da música. A contextualização teórica daquela prática musical bem como a investigação do papel dos seus artífices profissionais e diletantes, objetivos dessa pesquisa, pretende situar analiticamente a partir das publicações quinhentistas impressas em língua italiana e latina o exercício e a formação epistêmica do antigo músico. Fundamental ferramenta para a compreensão dos tratados tanto escritos por músicos profissionais quanto por diletantes cortesãos, a Retórica é chave de leitura do "texto além do texto" e conhecimento também comum àqueles autores que, apresentavam em suas publicações, além do domínio técnico esperado, extenso aparelho humanista. Ao confrontar as disciplinas e habilidades fomentadas pelo estudo da *musica prattica* italiana com a *studia humanitatis* comum a cortesãos e músicos durante o Renascimento, pretendemos demonstrar bibliograficamente o alto grau de importância dos conhecimentos extrínsecos à pura ação do instrumentista ou cantor, explicitando os elementos retóricos, poéticos e científicos contidos naquelas edições musicais italianas. Uma vez que o próprio entendimento de música e músico é complexamente diverso e amplo naquele contexto, é coerente recuperar tal horizonte de sentido - conceitos e ideias - através dos documentos musicais artísticos e inartísticos que expõem, além das *sede argumentorum* filosóficas, as emendas e os tópicos visitados e empreendidos na redação dos tratados. Literariamente, o tratadista humanista, também referido à época como *perfetto musico*, age como um gentil-homem que transita discursivamente entre os nobres cortesãos de seu tempo, elaborando e amplificando o discurso técnico com vistas ao decoro de seus leitores e ao fim do seu ofício. Por essa razão, é oportuno considerar as disciplinas práticas do exercício do músico no Renascimento como parte de uma complexa rede de conhecimentos, na qual é proeminente o discurso e suas poéticas, empreendendo a recuperação das preceptivas e do arrazoado quinhentista daquele exercício artístico.

Palavras-chave: Retórica musical, Poética musical, Música italiana quinhentista, cortesia humanista, Girolamo Diruta, Gioseffo Zarlino.

PORTO JUNIOR, D. R. **PRECEPTIVAS HUMANISTAS E MUSICAIS NA TRATADÍSTICA QUINHENTISTA: um estudo das representações retóricas do Exercício Musical no Renascimento italiano.** 2018. 233 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

ABSTRACT

The humanistic debate of artistic practices in the Italian Renaissance, especially in the sixteenth century, fostered one of the most complex and fruitful textual elaborations of music treatises. The theoretical contextualization of that musical practice, as well as an investigation on the role of their professional and dilettante musicians, which are the goals of this research, aim at analytically contextualizing the epistemic formation of Renaissance musicians based on 16th century publications printed in Italian and Latin. An essential tool for understanding the treatises in question, Rhetoric is the appropriate tool for reading the “text beyond the text,” in addition to being common knowledge to those authors who showed a broad humanistic baggage in their publications, as well the expected technical mastering. By paragoning disciplines and skills fostered by the study of Italian *musica prattica* and the *studia humanitatis* among courtiers and musicians in Renaissance, we intend to bibliographically point out the high degree of importance of extrinsic knowledge to the pure action of players or singers, explaining the rhetorical, poetic, and scientific elements contained in those Italian musical editions. Since the very understanding of music and musicians is intricately diverse and broad in that context, it is fair to recover that horizon of meaning—concepts and ideas—through artistic and non-artistic musical documents that outline, beyond the philosophical *sedes argumentorum*, amendments and topics dealt with in those treatises. Literarily speaking, the humanistic musician, also referred to, at the time, as a *perfetto musico*, acts as a *gentilhuomo* who moves, discursively speaking, amongst the nobles and courtiers of his time, developing and broadening technical discourse in view of the decorum of his readers and for the sake of his craft. Therefore, it is appropriate to consider the practical disciplines of Renaissance musicians’ exercise as part of a complex network of knowledge that highlights the poetic speech, recovering preceptives and 16th-century reasoning behind that artistic exercise.

Keywords: Musical Rhetoric, Musical Poetic, Early Music, Humanists, Gioseffo Zarlino, Girolamo Diruta.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Instituições Harmônicas de G. Zarlino em sua edição de 1562. Na capa podemos ler que "além das matérias pertinentes à Música" também se declaram passos de Filósofos, Históricos e Poetas. 17
- Figura 2. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525). Ao redor da capa do livro, figuram rétores e oradores romanos - Terêncio, Ovídio, Tito Lívio, Cícero, Salústio, entre outros. A influência da Oratória nos tratados de Música é notável..... 21
- Figura 3. Frontispícios dos tratados venezianos de G. Zarlino (1558), L. Zacconi (1592) e G. Diruta (1593). 26
- Figura 4. Primeiras cinco páginas do Tratado de Riccardo Rognoni (1592). Embora dedicado a um príncipe e dirigido a virtuosos leitores o *Passagi per potersi essercitare* indicia ser destinado a um público profissional..... 29
- Figura 5. Excerto de Plínio, o velho –História Natural (II, 18) - *deus est mortali iuvare mortalem* - Parma: Andrea Portilia, 1480..... 44
- Figura 6. Detalhe gráfico do Tratado *Demonstrationi Harmoniche* de Gioseffo Zarlino publicado em Veneza em 1588. 61
- Figura 7. Frontispício das Epístolas de Sêneca traduzidas ao vernáculo italiano por Antonfrancesco Doni em 1549. Observe o moto cortesão do autor escrito em volta do Emblema que ilustra a dissimulação retórica requerida do cortesão perfeito: "Quel che piu mi molesta ascondo e taccio" - Aquilo que mais me incomoda, escondo e calo..... 64
- Figura 8. Zarlino (1589, p. 15) – Detalhe das divisões da Música..... 78
- Figura 9. A demonstração por Zarlino, nas Instituições Harmônicas, 1589, p. 22, dos intervalos musicais realizados entre os dias fundamentais concepção humana. 83
- Figura 10. Segundo fólio do tratado de Cosimo Bartoli: onde se podem ver seu retrato como gentil-homem fiorentino e a dedicatória ao Duca de Florença Cosimo de Médici..... 117
- Figura 11. Capa da edição póstuma setecentista de epístolas de Torquato Tasso (1544-1595). Destaque para o *moto latino* constante no brasão: "aeternitatis instrumentum vitae documentum" que pode ser traduzido como "um livro é um instrumento de eternidade" – e pode ser considerado uma ressonância da Ode de Horácio aqui referida. 125
- Figura 12. Capa da edição de 1544 d'O Cortesão de B. Castiglione. Destaca-se o desenho gravado em torno do título, onde se podem ver diversos instrumentos musicais, criaturas fantásticas e embaixo uma alegoria representada por uma figura feminina que é tocada aos seios e às mãos por um ancião e um jovem, respectivamente. 127
- Figura 13. A cópia da National Bibliothec de Viena da edição de 1544 que nos valem para a leitura da obra contém muitíssimas anotações às margens dos fólhos – cuja autoria não conhecemos. No primeiro fólio vemos, no detalhe, o destaque do leitor ao termo Perfetto

Corteggiano (que no texto artístico está abreviado).....	129
Figura 14. Ornamento do Tratado <i>Opere di Torquato Tasso</i> , Veneza, 1724.....	130
Figura 15. Tradução da Árvore da Actio do Orador na interpretação de Toscanella (1561, p.9)	143
Figura 16. Demonstração das figuras musicais Boas (B) e Ruins (C) de Diruta (1593, p.10)	183
Figura 17. Diruta (1593, p. 14) As figuras pontuadas que estão situadas na parte forte da battuta são consideradas boas e, o ritmo que ocupa a parte fraca, ruim.....	184
Figura 18. Diruta (1593, p. 14) A figura que ocupa, na divisão proporcional da battuta, o tempo forte, é considerada boa – e a outra, ruim.	184
Figura 19. Diruta (1593, p. 14) Independentemente da grandeza das figuras, desde que seja proporcional a divisão da battuta, a regra das notas boas e ruins é idêntica.....	184
Figura 20. Silvestro Ganassi: La Regula Rubertina. No capítulo II, o veneziano dá regra sobre o movimento do instrumentista durante a sua performance.	191
Figura 21. A doutrina de Diruta (1610) sobre a natureza dos Modos e sua aplicação fônica no órgão de tubos.....	213

Sumário.

Introdução. A Instituição Retórica em vários níveis pode ser encontrada na arte da música do Renascimento Italiano (ou três casos onde se pode verificar a influência retórica na música).	16
---	----

Capítulo I. A Retórica enquanto modelo estruturante e formal da escrita dos tratados musicais.	23
--	----

1.1. O exórdio retórico.....	29
1.2. Do Encômio ou do Discurso de louvor.	35
1.3. O príncipe como deus e o tratado musical como instrumento da memória.	40
1.4. Epílogo.	57

Capítulo II. As preceptivas musicais e cortesãs: do Orador Perfeito ao Músico e Gentil-homem perfeitos.....	62
--	----

2.1. Os limites da Música no Renascimento.....	70
2.2. A Música Teórica nas Instituições Harmônicas (1558-1589).....	75
2.3. Sobre as divisões de Zarlino – Música Animástica e Orgânica.....	77
2.4. Sobre a Música Mundana.	79
2.5. Sobre a Música Humana.....	82
2.6. A Perfeita Música.	85
2.7. O que deve fazer aquele que deseja chegar à perfeição na Música.	97
2.8. A justificação da Música na vida cortesã.	103
2.9. A música nos tratados cortesãos.	108
2.9.1. “De lo Istituire um figlio d’un Principe” de Fausto da Longiano (1542).	109
2.9.2. “Discorso della dignità Discorso della dignità delle leggi, rispetto a tutte l’altre scienze, Facoltà, & Arti” de Pietro Benedetti (1570).....	112
2.9.3. “Il principe” de Giovan Battista Pigna (1561).....	116
2.9.4. “Ragionamenti Accademici” de Cosimo Bartoli, gentil’huomo et Accademico Fiorentino, sopra alcune Ivoghi difficilii di Dante, Veneza, 1567.....	117
2.9.5. A “Civil Conversation” de Stefano Guazzo, 1574.	122
2.9.6. “Del poema eroico, Livro sexto, de Torquato Tasso (1544-1595) in <i>Opere di Torquato Tasso</i> , Veneza, 1724.	124
2.9.7. “Il Corteggiano” de Castiglione, 1528.	126

Capítulo III. Retórica e a performance musical.....	131
3.1. A doutrina retórica para a <i>Actio</i> do Orador.....	132
3.2. Reflexos da <i>Actio</i> retórica na tratadística musical.	147
3.2.1. Ludovico Zacconi.	149
3.2.2. Antonio Braccino da Todi ou Giovanni Maria Artusi.....	159
3.2.3. Gioseffo Zarlino.....	160
3.2.4. Nicola Vicentino.	169
3.2.5. Girolamo Diruta.	178
3.2.6. Silvestro Ganassi.....	190
3.3. Algumas considerações sobre os MODOS (ou TONS) musicais do Renascimento. ..	193
3.3.1. Doutrina Modal nas Instituições Harmônicas (1589) de Gioseffo Zarlino.....	196
3.3.2. Aspectos modais na doutrina do <i>Prattica di Musica</i> (1592) de Ludovico Zacconi.	199
3.3.3. As cadências modais para Orazio Tigrini no <i>Il compendio della musica</i> (1588).	202
3.3.4. Os Modos e a sua sonoridade ao teclado no segundo volume do <i>Il Transilvano</i> (1610) de Girolamo Diruta.	211
3.3.5. Pietro Aaron, <i>Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni</i> (1525), p. 32-35.....	215
Considerações Finais.....	218
Referências Bibliográficas e Bibliografia consultada.	227

Introdução. A Instituição Retórica em vários níveis pode ser encontrada na arte da música do Renascimento Italiano (ou três casos onde se pode verificar a influência retórica na música).

Retórica e Música são duas Artes [e Ciências] que durante o século XVI, especialmente no território italiano, constituíram objeto de grande interesse de notáveis intelectuais, acadêmicos, nobres e religiosos que, impulsionados pelo desenvolvimento da imprensa e pela invenção e difusão de novos parâmetros de múltiplas ordens social, cultural e religiosa, promoveram um notável e prolífico florescimento literário e artístico. O surgimento de um Novo Mundo, a grande Reforma Religiosa e a difusão de variadas ideias em todos os campos do conhecimento, fazem do *cinquecento* um dos períodos históricos mais fascinantes de toda a civilização ocidental. Cidades como Veneza, Bolonha e Roma, encontraram nesses anos grande fluxo internacional de ideias, pessoas, mercadorias e livros, tornando-se grandes centros de intensa vida urbana e, conseqüentemente, também palco para numerosos artistas e músicos. Com a afirmação das línguas vernáculas em relação ao latim e o copioso interesse do homem do Renascimento pela Antiguidade Clássica, viu-se surgir um intenso movimento de traduções que reviveram textos de variadas matérias de autores como Cícero, Quintiliano, Aristóteles e Platão. Além de efervescências urbanas e religiosas, tais cidades tornaram-se também centros editoriais que favoreceram um público cortesão e nobre com a publicação em língua vernácula de manuais de cortesania, tratados religiosos e também de partituras, tratados de música e outras peças literárias artísticas compostas por músicos e gentis-homens humanistas.

Escritas com toda sorte de artifício, essas publicações registram muito mais que a doutrina musical em voga durante o século XVI – como se haveria de esperar – mas uma complexa rede de procedimentos ligados tanto aos entendimentos da própria arte quanto àqueles que viabilizam sua própria existência naquela sociedade cortesã católica e, desse modo, os livros de música são índices maravilhosos dessas diversas forças do plano escriturário, pois estabelecem, desde a sua dimensão mais primitiva, um intrínseco relacionamento entre o assunto, o escritor, editor-impressor e público leitor.

Desde a capa até seu último fôlio, um tratado de música, exemplarmente, traz um arcabouço de referências que muitas vezes passam de certo modo despercebidos por nós leitores hodiernos pois não partilhamos do mesmo horizonte de sentido que aquele público ao qual os tratadistas se dirigiram. De fato, como afirma Charlier (2014), historicamente houve, na produção literária do século XVI, uma tendência histórica de se prescindir do conteúdo supostamente extrínseco aos livros publicados naquele período, sobretudo a partir do século

XVIII, quando, por exemplo, em reedições de livros quinhentistas, se passou a excluir todas as peças literárias de dedicação, proêmios e prefácios que apresentavam, por assim dizer, o texto “em si” de determinado autor. Tal procedimento, que será examinado no primeiro capítulo deste trabalho, muitas vezes constitui uma operação que costumeiramente fazemos para irmos “direto ao ponto”, ignorando, assim, certas camadas textuais que supostamente pudessem ter menor importância ou pouco acrescentarem ao leitor hodierno.

Figura 1. Instituições Harmônicas de G. Zarlino em sua edição de 1562. Na capa podemos ler que "além das matérias pertinentes à Música" também se declaram passos de Filósofos, Históricos e Poetas.

Nessa mesma esteira, podemos incluir também a histórica consideração dos textos Renascentistas por sua linguagem alegórica e de difícil compreensão além do intrincado conteúdo artístico que exibem. Charles Burney já em 1789 (volume 2, cap. II, p. 188), na obra *História da Música*, expõe que as regras que esses Tratados de Música exibem – nomeadamente Burney se refere ao contexto de T. Morley¹, tratadista inglês do século XVI – são tão “numerosas, complexas e inúteis para merecerem a atenção do leitor ou alguma tentativa de explicá-las”. Muito mais proveito teriam logrado, prossegue Burney, se os autores tivessem aplicado seu tempo à composição de música do que à escrita de “ininteligíveis e inúteis jargões

¹ O tratado de Thomas Morley *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* publicado em 1597 foi traduzido com comentários em língua portuguesa na Dissertação de Mestrado de Nathalia Domingos em 2012, na Universidade de S. Paulo, e pode ser acessado através da Biblioteca Digital da USP.

de Boécio”. Desse modo, se pode depreender que mesmo no fim do século XVIII já não haviam, em abundância, mais chaves para a leitura desses textos quinhentistas dada a avaliação negativa desse autor em relação aos seus antecessores na arte bem como seu desinteresse em buscar compreendê-los mais detalhadamente. Com a negligência dessa produção e a falta de lentes experimentados para examiná-la, tais tratados e partituras caíram em esquecimento – junto com as ferramentas extrínsecas necessárias para a sua leitura. Já no nosso século, muitas dessas publicações foram redescobertas e, literalmente, renascidas graças às tecnologias que puderam apresentar em cópias fac-similares grande acervo literário de partituras, tratados e mesmo de instrumentos musicais antigos.

Para a compreensão, então, dos **artefatos**, também foi – e é – imprescindível recuperar os **artifícios** que os estabeleceram e, nesse sentido, grande impulso acadêmico fomentou o estudo da **Retórica**, Instituição que patentemente governou a escrita e as relações interpessoais no âmbito literário no século XVI. Sua doutrina, recuperada dos antigos rétores e filósofos e atualizada por cortesãos, acadêmicos e religiosos, pode ser visitada artisticamente em diversas publicações e com vários níveis de influência, especialmente naquelas que versam sobre Música – manuais de cortesia, livros de religião, além, claro, dos seus documentos particulares.

Partindo dos tratados musicais mais relevantes do contexto humanista publicados em vernáculo, sua intertextualidade, doxas e lugares-comuns expostos pelos autores identificando as preceptivas e autoridades relacionadas, especialmente, àquele horizonte de sentido, o presente trabalho expõe a partir de três aspectos distintos da **tratadística musical** como a Retórica estabelece-se como matriz da Eloquência para a Música no século XVI italiano. A partir da contextualização literária, pretendemos lançar luz sobre o conceito de Retórica Musical, compreendendo-a no *cinquecento* italiano enquanto 1) mediadora dos discursos musicais e regra para as publicações, 2) fenômeno da cortesia e 3) regra para a exposição eloquente da (meta) linguagem musical.

O primeiro nível, ou a primeira lente (do nosso *cannocchiale*²), apresenta a Retórica no seu âmbito mais basilar, ou seja, como modelo literário e estruturante da escrita do tratado musical, objeto do **primeiro capítulo** da tese. Aqui temos a exposição da forma típica das publicações e o exame das diversas ‘peças textuais’ que compõem e acompanham o ‘texto em si’, artístico, do tratado. Desde a capa o leitor é dirigido através de um grande pórtico **exordial**

² A luneta ou telescópio – tradução do termo italiano *cannocchiale* – inventado em princípios do século XVII é a metáfora base da obra de Emanuele Tesauro – *Cannocchiale aristotelico, ossia Idea dell'arguta et ingenua elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele* – publicada em 1654. Naquela obra, a lente do telescópio de Tesauro é alegadamente Aristóteles – que permite ao leitor enxergar o mundo a partir dos conceitos do filósofo estagirita.

que apresenta as forças – a contextura – e atores participantes daquela composição. As dedicatórias, proêmios e demais textos que precedem e ornamentam os argumentos mais técnicos apontam, sobremaneira, para uma tradição da Eloquência que orienta o relacionamento público e decoroso dos oradores musicais com os seus interlocutores e leitores – príncipes, nobres e cortesãos – e nos fornecem pistas para um apropriado entendimento daqueles louvores e elogios, que normalmente chocam os leitores hodiernos pelo seu teor servil. Expondo, assim, os artifícios retóricos do exórdio e elogio público reportados na literatura retórica coligimos as principais autoridades difundidas pela imprensa do Renascimento aplicando suas sentenças nos limites da escrita desses tratados musicais.

O **segundo capítulo**, por sua vez, apresenta a Retórica como mediadora social entre músicos e cortesãos por meio do exame do conceito de **Orador Perfeito** de inspiração ciceroniana recuperado durante o Renascimento – “*Do orador perfeito ao músico e cortesão perfeitos*”. Assunto nos principais escritos dos humanistas, a música, ora ornamento de bons costumes ora assunto das matemáticas [ou ambos], faz parte do exercício do ócio virtuoso da nobreza e é recorrente argumento da cortesania. Frequentadas por Castiglione, Benedetti, Pigna, Bartoli e outros humanistas, as tópicos do assunto musical podem ser localizadas a partir da *Laus Musicae* de Quintiliano que na *Instituição Oratória* ocupa o nono capítulo do livro III da tradução de Orazio Toscanella publicada em 1584. J. Haar (1997) aponta, por exemplo, que mais da metade dos argumentos da seção dedicada à música na obra *Il Corteggiano* são tomadas dessas tópicos de Quintiliano e elaboradas por Castiglione sob a forma dialogal. Dessa maneira, comparando as definições e justificativas de músicos e cortesãos pretendemos demonstrar o papel da música na sociedade humanista, a relação entre o conhecimento geral e específico da arte presente tanto nos tratados publicados por músicos quanto por cortesãos diletantes e as implicações sociais – e possíveis contradições – decorrentes daquele exercício.

Outro nível de influência Retórica – e talvez o mais significativo para os músicos hodiernos – reportado nos tratados em questão paira sob a performance da música instrumental. Recuperando o conceito de imitação da natureza através da música “sem palavras” chegamos, no **terceiro** e último **capítulo**, a uma importante consideração da retórica, uma vez que os tratadistas, especialmente Diruta – para os teclados – e Ganassi – para a flauta – impõem dedilhados e embocaduras que simulam a voz do homem através de inúmeros artifícios. Essa imitação, contudo, não é apenas orgânica – por assim dizer – mas, sobretudo, **eloquente** uma vez que está em pauta a realização de um **discurso** que move e convence, capaz de deleitar e comover a audiência.

Examinando os tratados em cópias fac-similares hoje facilmente disponíveis através de

variadas plataformas digitais – nomeadamente a Biblioteca Padre Martini do Museu Internacional da Música de Bolonha, Itália; a Biblioteca Estatal da Bavária, Alemanha e, sobretudo, a Google Livros que reúne um grandioso acervo de obras Renascentistas – pudemos perscrutar com detalhes fotográficos as lindas edições impressas especialmente em Veneza. Reconstruindo os argumentos a partir dos textos artísticos, procuramos observar e identificar as autoridades citadas pelos autores e circunscrever os lugares-comuns que frequentam nas traduções – sempre que disponíveis – das obras clássicas. Textos como as “*Institutio Oratoria*” de Quintiliano, o “*De Oratore*” de Cícero e a “*Rhetorica ad Herennium*”, do Pseudo-Cícero, que constituem a base doutrinária da Retórica clássica que veremos recuperada neste trabalho em vários níveis, puderam ser acessadas em vernáculo italiano e cotejadas com os tratados em questão, amparando os resultados aqui apresentados de modo amplo.

Embora os textos dos Tratados de Música no século XVI estejam imbuídos de uma alta carga de História, Retórica, Filosofia e de outros campos científicos da época, eles foram, em sua maior parte, redigidos por um público de músicos que não atuavam no âmbito universitário, mas que, mormente, desempenhavam funções de mestres de capela e músicos cortesãos. São *valent’huomini* – equivalente retórico de ‘gentis-homens’ usado para não-nobres – que demonstravam sua erudição nas pródigas definições dos termos da Arte e na abundante referência aos antigos mestres, mas não ‘cientistas’ na acepção da segunda metade do século XVII. Tais textos apresentam a lógica de um rigoroso discurso retórico, mas que visa prioritariamente o deleite de seus leitores e um prazer intelectual que opera argúcias e agudezas, mas não necessariamente a proposição teórica que veremos em períodos posteriores. Com muito engenho, os tratadistas de maneira geral expõem suas doutrinas com uma fascinante eloquência e elaboram textualmente as questões técnicas de modo muito agradável – certamente porque também eram lidos por um público douto, mas apenas dileitante no exercício da Arte – e essa é, sem dúvidas, a principal razão da própria existência desses tratados tão belamente ornamentados de ótima escrita e ricos de assuntos correlacionados ao gosto humanista: o mercado editorial cortesão³.

³ O mercado editorial quinhentista certamente não se restringia aos nobres, mas, seguramente, tinha-os seu público ideal. A “democratização” promovida pelas traduções e produções em língua vernácula de conteúdo humanista, no entanto, não se deu sem críticas. No “*sueño del Infierno*”, de Quevedo, os livreiros são enviados à danação eterna por terem posto nas mãos de leitores ignorantes livros não destinados a eles: “Nós, livreiros, nos condenamos todos por livros imprestáveis de outros e porque vendemos a preço baixo livros latinos traduzidos para o vernáculo, graças aos quais estultos alegam um conhecimento que um dia foi valioso apenas para os instruídos – com o resultado de que hoje o laiaio mete-se a latinizar, e Horácio em castelhano se espalha pelos estábulos”(CHARTIER, 2014, p. 44).

Figura 2. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525). Ao redor da capa do livro, figuram rétores e oradores romanos - Terêncio, Ovídio, Tito Lívio, Cícero, Salústio, entre outros. A influência da Oratória nos tratados de Música é notável.

O aspecto da Retórica Musical, no entanto, mais visível da Arte no Renascimento é aquele que recupera o âmbito da *performance* do Músico feito um Orador que expõe seus tópicos a uma certa assistência. Baseada na *Actio* oratória, a apresentação do cantor ou do instrumentista obtém, na tratadística, a perfeição nos mesmos moldes do exercício da Eloquência – e para essa análise, trazemos com abundância a doutrina que visitam tanto músicos profissionais quanto cortesãos em Quintiliano e no Pseudo-Cícero. Operando com diversas entonações a voz, variados movimentos do corpo e fundamentais gestos, o Orador Musical do Renascimento expressa-se em uma certa língua artificial descrita tanto por Ganassi (1542) e Diruta (1593) para engendrar um discurso musical que recupera certos princípios da fala humana de modo muito especial.

A tese inova, desse modo, ao abordar (e expandir) o conceito de Retórica Musical sob diversos limites de influência: desde a concepção da **escrita** tratadística e seus atores e expectativas, passando pelo aspecto **social** do exercício da arte sob o conceito de perfeição recuperado mormente a partir das preceptivas (atualizadas no Renascimento) de Quintiliano até chegar, finalmente, à **performance** da música instrumental que imita a natureza através da *imitação* da voz eloquente do homem.

Capítulo I. A Retórica enquanto modelo estruturante e formal da escrita dos tratados musicais.

Todo discurso, segundo Quintiliano⁴ (III, 5), constituindo-se de fatos e palavras, expressa eloquência a partir da **natureza**, da **arte**⁵, da **imitação** e da **prática** (ou exercício). Fundamentada nessa preceptiva, a oração – cujo fim deve ser **informar**, **comover** e **deleitar** [doceat, moveat, delectet] – opera **fatos** e **afetos** [res et adfectus], ou ainda, **teses** e **causas**, segundo o propósito do orador. Enquanto discorre, aquele que discursa harmoniza diversas forças que, considerando sua matéria particular e audiência, articulam um complexo de provas, opiniões e emulações que reclamam sensibilizar, convencer, absolver ou condenar – algo ou alguém. Verdadeiramente, considera Quintiliano que, se a retórica fosse uma arte simples e pouco complexa, suas normas poderiam ser reduzidas a um breve prontuário de regras, ao contrário, porém, como muito diversos são os momentos, complexas as circunstâncias e ocasiões, o orador precisa não apenas conhecer as doutrinas, mas também desenvolver certas virtudes, sendo a mais necessária a prudência – para guiá-lo na escolha das justas armas retóricas.

Especialmente durante o século XVI, a consideração e aplicação dos princípios da Eloquência clássica e suas autoridades se deram de maneira notável na formação da literatura cortesã nas línguas italianas. Viabilizados pela consolidação da imprensa, inúmeros manuais de

⁴ J. Haar (1997, p.22) – no capítulo “The courtier as a musician” publicado no volume *The Science and Art of Renaissance Music* – ao analisar as citações musicais do Livro do Cortesão de B. Castiglione (1528) identifica que mais da metade dos argumentos citados por aquele autor são tomados da *Laus Musicae* elaborada por M. F. Quintiliano nas “Instituições Oratórias” – o que demonstra a ampla ressonância das ideias dessa autoridade da Eloquência, significativamente importantes no âmbito da tratadística musical. Para essa aproximação, empregamos a tradução em vulgar de Orazio Toscanella (ca.1520-1579) publicada em 1584 em Veneza (L’Institutvioni Oratorie di Marco Fabio Qvintiliano retore famosíssimo) juntamente com os comentários daquele humanista sobre os lugares, por ele considerados, “mais difíceis” da obra. Além de célebre humanista e notório professor, Toscanella é também responsável pela tradução e difusão em vernáculo de várias obras da Eloquência clássica – como o *De Oratore* e o *Epistolário* de Cícero e a *Retórica a Herênio*.

⁵ A controvérsia histórica sobre a retórica enquanto arte, discutida por Cícero no “De Oratore e ilustrada através da negação de Antônio, um dos personagens daquele diálogo (2, 57, 232) – retórica não é arte, mas regra – ou, ainda, por Platão no *Górgias* – que a contesta – encontra sua defesa em várias obras romanas, incluindo as “Instituições Oratórias” de Quintiliano. Arte, segundo uma definição coligida por Cesare RIPA (1625, p.50) no *Iconologia* estabelece-a como atividade prática que “imita e corrige a natureza”. Conforme atesta Mauri FURLAN (2006, p. 17), “Artes” eram atividades ou disciplinas ou ocupações em que o conhecimento teórico estava vinculado às habilidades práticas – algo distinto das *Scientiae* que tratavam exclusivamente do conhecimento especulativo. Música, Retórica, Arquitetura – entre outras atividades humanas – de acordo com a ideia de Quintiliano (II, 17) baseiam-se no exercício aperfeiçoado, ou seja, levado à perfeição, daquilo que o homem inicialmente observou na (sua) natureza. A despeito de os primeiros homens terem falado uns aos outros para defenderem-se ou atacarem-se sem um conhecimento regado pela arte em retórica ou, de terem cantado ou dançado espontaneamente sem as convenções da arte da música e da dança, ou ainda, por haverem construído edificações irrefletidamente, tais atividades se desenvolveram e se fixaram historicamente enquanto Arte – conforme defende aquele rétor.

conversação, ‘discursos’, ‘diálogos’ e ‘tratados’ sobre os mais diversos assuntos foram editados em função da crescente demanda urbana e palaciana que passou a dominar aquele cenário civil e cultural; inúmeras traduções vernáculas de textos antigos da filosofia, poesia, música e retórica passaram a circular de modo próspero e sensível. Se (não muito tempo) antes, a difusão de um escrito estava apenas restrita ao aparato dos copistas e tinha limitada (mas especial) circulação, a popularização da imprensa permitiu um rico e documentado debate. Embora muitas das ideias humanistas já fossem frequentadas e conhecidas pelo expediente cortesão, o incremento substantivo da imprensa fomentou exposições literárias de alto nível mediadas pelo conhecimento cada vez mais amplo e profundo de proeminentes autores gregos e romanos – copiosamente traduzidos e comentados não mais exclusivamente em latim, mas, sobretudo, em vernáculo. Muitas ideias e práticas prestigiadas pelas antigas *auctoritates*, desse modo, foram atualizadas para o contexto da escrita cortesã, incluindo aí o exercício da Retórica enquanto mediadora dos discursos e dos atos civis. Em diversos níveis se pode verificar essa influência e neste capítulo pretendemos demonstrar, especialmente, como a retórica fundamenta e estrutura os **tratados de música** através da análise dos procedimentos da escrita literária dos exórdios dessas obras.

Um típico tratado de música publicado durante o *cinquecento* italiano abriga, como observa R. Chartier em termos gerais (2014), mais que um texto ‘em si’ autoral, um conjunto de peças literárias interdependentes que sustentam e justificam aquela publicação. Hierarquicamente concebida, a obra é sempre ordenada, não exclusivamente pelo autor, segundo o critério do *decorum* a que está sujeita e guarda proporcionalmente entre suas diferentes partes conveniente gradação de importância – ainda que (honestamente) dissimulada. Embora tenham sido muitas vezes⁶ dissociadas do texto central, as peças iniciais que introduzem estas obras guardam toda sorte de artifícios e exibem a proficiência oratória de seu autor (ou editor) que, além do esperado conhecimento técnico da arte da música, coadunam diferentes forças e autoridades que participam ativamente dessa escrita: mecenas, impressor, autoridades civis e religiosas, músicos e cortesãos. Nesse sentido, os leitores – começando por aquele a quem se dedica o livro – tornam-se protagonistas do tipo e do estilo da escrita – sempre relacionada a alta dignidade do senhorio que pressupõe, naquela cultura, refinado engenho – e

⁶ Muitas das republicações de textos do Renascimento (mesmo no não tão distante século XVIII) sofreram com a mutilação das suas peças iniciais – cf. CHARTIER, 2014.

justificam a publicação.

Textos estão ligados a diversos tipos de materialidade. A materialidade do livro, em primeiro lugar, que reúne ou dissemina, a partir do fato de incluir ou não obras diferentes de um autor ou distribuir citações de seus trabalhos em coleções de lugares-comuns. Nos séculos XVI e XVII um livro não começava com o texto que tencionava publicar: começava com uma série de peças preliminares que expressavam as múltiplas relações implícitas pelo poder do príncipe, as exigências do patronato, as leis do mercado e as relações entre os autores e seus leitores. Os significados atribuídos às obras dependiam em parte do “pórtico” textual que levava o leitor para dentro do texto em si e que guiava (mas absolutamente não restringia) a leitura a ser feita dessas obras (CHARTIER, 2014, p.11).

Nesse relacionamento traçam-se igualmente princípios da cortesia que são visivelmente tomados, sobretudo, a partir da tratadística clássica da retórica – onde historicamente se formulam os preceitos para o discurso, seja ele escrito ou falado – cada vez mais difundida e frequentada naquele contexto da publicação musical italiana. A preocupação desses autores em engendrar suas doutrinas práticas em refinadas formas textuais convenientemente apresentadas a partir de lugares-comuns de agudas referências não seria apenas um mecanismo estranho aos textos – que se poderia isolar ou creditar pouca importância⁷ – mas a sua operação e constituição próprias – que, para além das considerações à eloquente indústria textual induzem ao entendimento de quem são e o que epistemologicamente conhecem os seus autores-músicos neste período histórico.

As primeiras páginas de um tratado musical, ou seja, as que devem ser vistas primeiramente – frontispício, carta de dedicatória ao mecenas e, ou, carta “aos leitores” – constituem um grande **exórdio** que prepara com argúcia a leitura e a recepção do texto artístico que virá. Enquanto discursos laudatórios que visam captar benevolência à leitura, elogiar o

⁷ Embora distante de nós por algumas centenas de anos, os ecos do entendimento tardo-setecentista podem alcançar os leitores hodiernos que se debruçam sobre os tratados publicados durante o Renascimento. Codificada por muitos autores, como Charles Burney, célebre autor da “História Geral da Música” publicada em 1789, a impressão negativa a respeito da tratadística do Renascimento pode ser percebida exemplarmente nos seguintes trechos [com grifos nossos]:

“These rules, however, are too numerous, complex, and useless, to merit the reader’s attention, or an attempt at explaining them. Prolations, Points of perfection and imperfection, of increase and diminution, division and translation, even in Morley’s time, as gave occasion to his saying, that “no two men told the same tale” (volume 2, cap. II, p. 188).

“During the sixteenth century, and a great part of the next, many of the most eminent musical theorists of Italy employed their time in subtle divisions of the scale, and visionary pursuits after the ancient Greek genera; nor was this rage wholly confined to theorists, but extended itself to practical musicians, ambitious of astonishing the world by their deep Science and superior penetration, though **they might have employed their time more profitably to themselves, and the art they professed...** These vain enquiries certainly impeded the progress of modern music; for hardly a single tract or treatise was presented to the public, that was not crowded with circles, segments of circles, diagrams, divisions, sub-divisions, commas, modes, genera, species, and technical terms drawn from Greek writers, and the now unintelligible and useless jargon of Boethius” (p. 161).

patrono – e os gentis-homens – e associar o autor e sua obra à cortesia, tais peças funcionam como um pórtico arquitetônico que apresenta e guia a audiência ao caminho que será percorrido. Uma vez que a publicação dependesse de um mecenato, também a *Dedicatória* deveria expressar a associação do mecenas com o assunto da obra e, com agudeza, bem-dispor esse nobre à leitura do trabalho utilizando para isso os argumentos mais eficientes. Do mesmo modo, a “carta aos leitores” funciona dentro deste discurso, contudo, hierarquicamente posto abaixo da dedicatória.

Já no primeiro fôlio podemos observar as várias forças atuantes no texto: em primeiro lugar figura sempre escrito o título da obra (que reflete a agudeza da sua invenção), seguido do nome, filiação religiosa (caso haja) e cargo do autor exercido no momento da publicação. É importante lembrar que não há inversões entre o nome da obra e o autor nestas publicações. Imediatamente abaixo, se segue a ementa que resume eloquentemente o propósito e as vantagens originais daquela obra: em alguns casos, como na *Fontegara* de Sylvestro Ganassi (1535) e na *Prattica di musica* de L. Zacconi (1592), a ementa precede o próprio nome do autor que, portanto, aparece como um terceiro dado daquela capa. Igualmente o mecenato – normalmente nomeado a partir do cargo do nobre ou príncipe (“ao Sereníssimo Príncipe da Transilvânia” no caso do *Il Transilvano* de G. Diruta publicado em 1593) – pode constar, usualmente, na segunda porção da capa bem como a indicação de algum *privilegio* outorgado à comercialização daquela publicação. Por último, o primeiro fôlio pode ainda trazer alguma ilustração, sendo típica a reprodução do emblema do Editor seguido da indicação do lugar, do nome do(s) impressor(es) e a data.

Figura 3. Frontispícios dos tratados venezianos de G. Zarlino (1558), L. Zacconi (1592) e G. Diruta (1593).

A publicação de uma obra musical, nesse contexto, constituindo o fim de um projeto refinado de elaboração estratégica estabeleceria mais do que um discorrer técnico dos assuntos musicais (ou de causas particulares), um complexo de etapas que pudesse afirmar sua utilidade, público-alvo e relevância de modo indubitável. A invenção retórica dessas obras (bem como seus títulos – os quais tomaremos por índice) são aspectos formalmente estabelecidos e que se relacionam à todas as partes do discurso e nas quais “particularmente se consome o artifício do orador” – como o autor da *Retórica a Herênio* (I, 16) preceitua. De fato, desde a escolha das melhores matérias e causas para o seu leitor, do ordenamento dos assuntos dentro da obra, da escolha das palavras e do decoroso “tom” da elocução, a obra é especialmente inventada e preparada. Na tratadística musical, sobretudo nas primeiras porções textuais, podemos aferir tais artifícios.

Girolamo Diruta ao batizar, por assim dizer, seu Diálogo de *Il Transilvano* (1593) opera no âmbito do texto não apenas uma homenagem ao seu mecenas transilvano, mas transforma concretamente toda a obra em um grande dispositivo de associação das causas particulares da música à cortesia daquele príncipe – e vice-versa – ao artificialmente dispor as matérias da música prática do “órgão e outros instrumentos de teclado” em uma conversação cortesã. Do mesmo modo, Gioseffo Zarlino ao nomear seu tratado de “Instituições Harmônicas” (1558) estabelece uma inconfundível conexão entre a sua obra e aquela de Quintiliano – repetindo o procedimento também realizado por Pietro Aaron no “*Libri Tres de Institutione Harmonica*” (1516) naquele mesmo século.

Essa relação artificialíssima – também aguda, no caso da obra de Diruta, pois aproxima e associa dois assuntos distantes – ‘transilvano’ e ‘órgão’ ou ‘música’ – cria uma engenhosa trama onde a eleição do leitor intermediaria as matérias e o modo como as disporia – procedimento absolutamente próprio da arte da Eloquência. A esse respeito, a indução possível do público-alvo dos tratados pode ser inferida igualmente através da observação das ementas presentes no frontispício daquelas obras – como temos explícito na obra zarliniana (figura 1): “AS INSTITUIÇÕES HARMÔNICAS DO M. GIOSEFFO ZARLINO DE CHIOGGIA/ nas quais, além das matérias pertinentes/ À MÚSICA/ se encontram escritos de Poetas, de História e Filósofos/ como se pode verificar claramente durante a sua leitura⁸”. Não há dúvidas de que

⁸ LE ISTITVTIONI HARMONICHE DI MAESTRO GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA; Nelle quali; oltra

essa invenção preveja mais que um público de profissionais da música senão um de leitores que se interessem por poesia, história e filosofia, nomeadamente, cortesãos e humanistas e, consequentemente, empregue para a elocução das doutrinas artísticas, de modo geral, refinada escrita.

Publicações musicais que prescindem desse aparato ou o reduzem drasticamente indiciam ser destinados a um outro público – bem mais modesto – o dos *suonatori* profissionais. Diferentemente dos manuais de música, claramente destinados aos que exercem a música profissionalmente, os tratados musicais reclamam um público bem mais amplo – e, por essa razão, são ornados com o mesmo léxico e interesse daqueles cortesãos que, a partir da emulação do preceito do filósofo estagirita contido especialmente no oitavo livro da *Política*, praticam a arte como ócio virtuoso⁹.

Mais simples em sua redação, os manuais práticos gozam de outras leituras e leitores, abordando, usualmente, os assuntos que pretendem expor de maneira mais direta e com poucos ornamentos – muito embora, continuem seguindo o itinerário retórico do decoro e do louvor do príncipe ou mecenas. O caso exemplar desse tipo de manual é o de Riccardo Rognoni publicado em 1592 em louvor ao príncipe Gulielmo da Bavária (o mesmo dedicatário da obra de Zacconi – a qual nos deteremos mais adiante). Salvas as três primeiras páginas do primeiro volume – e as duas primeiras do segundo – o texto é puramente artístico, em partitura: trata-se de um tratado de ornamentação – diminuição, *gorgia* – onde o autor preceitua o elegante modo de *glosar* um texto musical. Sua Dedicatória escrita em latim, embora curta, frequenta as mesmas tópicas dos demais textos humanistas pois, enquanto oferta ao príncipe – *Domino meo colendíssimo*, cuja *humanitas*¹⁰ é textualmente recordada – não dispensa as vênias próprias de uma oferenda. Seu *virtuoso* leitor, entretanto, como segue, não parece ser diletante – senão o profissional que busca informação técnica, como evidencia sua redação quase exclusivamente musical.¹¹

le materie appartenenti ALLA MVSICA; Si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, d' Historici, et di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.

⁹ Assunto do segundo capítulo deste trabalho.

¹⁰ Rognoni explicita naquele encômio o seu príncipe como um humanista: Serenissimo Guilielmo comiti palatino rheni utriusque bauariae duci **Domino meo colendíssimo** [...] Vale Maecenas optime; méque, quae tua erit humanitas, in tuorum seruorum numerum ascribe.

¹¹ Um exemplo notável da expressão particular do humanismo musical se pode verificar em outro tratado dirigido mormente aos profissionais – o *L'arte del contraponto* de Giovanni Artusi (1585) – obra dedicada ao expediente técnico da composição, aonde no fôlio precedente às tabelas que contém as regras esquematicamente preceituadas, Artusi declara: “NOME DOS TEÓRICOS e práticos dos quais o autor serviu-se na Arte do Contraponto: Aristóteles, Aristoxeno, Aristides, Andrea Pappio, Andrea Gabrielli, Boécio, Clemens non Papa, Cipriano, Costanzo Porta, Nicola Vicentino, Embolide, Franchino Gaffurio, Francesco Salines, Giovanni Spataro, Giovanni

Figura 4. Primeiras cinco páginas do Tratado de Riccardo Rognoni (1592). Embora dedicado a um príncipe e dirigido a virtuosos leitores o *Passagi per potersi essercitare* indicia ser destinado a um público profissional.

Uma vez dentro do livro, o caminho a ser percorrido nos apresenta – antes do texto artístico – ou uma seção textual de **Dedicatória da obra** ao seu mecenas e, ou, um prelúdio que circunscreve a obra dentro da prática laudatória da música e seus praticantes liberais – o frequente “**aos leitores**”. A partir da recuperação das tópicas retóricas – tomadas, particularmente, da tradução quinhentista de Quintiliano – e aplicadas nos principais textos da tratadística em questão, pretendemos lançar luz sobre o apelo formal exordial e encomiástico que os apresentam e justificam.

1.1. O exórdio retórico.

Aquilo que em latim é chamado *principium* ou *exordium*, declara Quintiliano no quarto livro das “Instituições Oratórias”, os gregos denominavam *proóimion* [proêmio]. Enquanto no idioma latino exórdio quer dizer ‘início’, o vocábulo grego refere-se exatamente ao que precede o argumento em si: uma vez que *óimê* quer dizer ‘canto’ (e *pro* aquilo que vem antes) proêmio refere-se, então, àqueles primeiros acordes da cítara que antecedem um canto e que são tocados para congregar e atrair benevolmente a atenção do público e dos que julgam. Elemento fundamental para o bom desenvolvimento do discurso, o exórdio recorda as invocações dos grandes poetas às Musas antes dos seus trabalhos através de solenes orações com as quais se pedia aos deuses que lhes fossem favoráveis e benevolentes para moverem os afetos da audiência [adfectus commovendi]. Tal espírito justamente move os oradores que, antes de discursarem, procuram conciliar os ânimos da sua audiência para bem receber os argumentos

M. Lanfranco, Henrico Glareano, Iacomo Fabro, Iachet Berchem, Illuminato, Lodovico Fogliani, Lieto Panormitano, Morales, Nicomaco, Ottomaro Lucinio, Pietro Aaron, Pietro Colino, Giovanni dal Lago, Escritos sob o nome de Vincenzo Galilei, Ptolomeu”.

requeridos pela causa. Para um grande número de tratadistas¹², sempre segundo Quintiliano, o exórdio persegue três objetivos: tornar **benévola, atenta e dócil** a assembleia ao orador e à mensagem que virá em seguida. De fato, tal precaução, que deve ser conservada ao longo de todo o discurso, harmoniza-se com a causa e o seu defensor – que deve ser notoriamente honesto, falar modestamente e pouco de si mesmo para que, ao apresentar-se diante de um colegiado, exponha não a sua paixão pela parte, mas a quase credibilidade de uma testemunha. Sobre o orador não deve pairar dúvida de que ali não se apresenta imbuído por um motivo baixo, ódio ou ambição. Mais: obtém melhor favor do seu juiz aquele que se declara menos capaz que seus adversários pois, aponta o autor, aquele que declara mais dificuldade desperta naturalmente mais simpatia em relação a um presunçoso. Por essa razão os antigos procuravam esconder sua eloquência e conhecimento com receio de parecerem impudentes.

Quintiliano aponta que um discurso exordial (no contexto forense) pode obter matéria na parte adversária¹³: fingindo temer a bravura e a capacidade do rival ou seu patrono (advogado), o orador, ao envaidecer a outra parte, fragiliza-a perante aquele que os julga. Entretanto, há ocasiões em que se deve alegar ora mais dignidade ora mais fraqueza ponderando sempre ser mais modesto consigo do que para com os outros, pois somente a piedade pode mover o júri mais probo. Tais argumentos, porém, devem ser apenas sinalizados e não esgotados no proêmio e moderados convenientemente: pois o elogio pode indiciar inveja, a humildade suscitar desprezo e a admissão da culpa provocar o ódio de quem ouve.

Um juiz (ou outra autoridade julgadora do discurso ou da obra escrita), para Quintiliano, não será mais benevolente a quem discursa apenas se meramente exaltado: antes, o louvor

¹² Proêmio, ou introdução é, como concorda o autor da Retórica a Herênio – tratado de Retórica muito difundido durante a Idade Média e atribuído até o Renascimento (inclusive na tradução de O. Toscanella) à Cícero – um dos dois gêneros de exórdio possíveis para iniciar um discurso (o outro é a *insinuação*). Nesta preceptiva, é necessário que o orador defina qual o tipo de gênero que acomoda melhor a causa. São estes: honesto, torpe, dúbio e humilde. Honesta é a causa que é considerada por todos como unânime – ou para o ataque – ou vitupério – ou para defesa. Torpe se diz daquela em que o orador deve combater algo honesto ou defender algo vil. *Dúbio* é aquela em que a causa tem em si parte honesta e outra não e, *Humilde*, é a aquela que diz respeito a matéria desprezada. Uma vez eleito o gênero da causa, convém ao método dispor bem os ouvintes – ou leitores – para que o orador os tenha atentos, dóceis e benevolentes. O expediente, segundo o pseudo Cícero, para tornar dócil o ouvinte, ou seja, atento ao que se vai dizer, prescreve que o orador prometa falar de matéria (livro I, 7) importante, nova e extraordinária ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes, ou ao culto dos deuses imortais: “Podemos tornar os ouvintes benevolentes de quatro maneiras: baseados em nossa pessoa, na de nossos adversários, na dos ouvintes e na própria matéria. [...] Ao exordiar uma causa, deve-se cuidar que a fala seja branda e o uso das palavras costumeiro, para que o discurso não pareça preparado. [...] É vicioso o exórdio elaborado com palavras excessivamente preparadas ou demasiado longo [...]”

¹³ É exemplar e largamente difundido (inclusive até o século XVII) o verso de Terêncio em os “Dois irmãos” (Terentii Adelphoe Actus V) que diz “Suo hunc gladio jugulo” – “Com as suas próprias armas eu o firo”. Molierê faz declaradamente uso desse mesmo expediente em *L'école des maris*, de 1661.

exordial eficiente deverá conter necessariamente em si a matéria a ser discorrida em seguida – ou seja, em favor dos honestos deve-se lembrar a dignidade do julgador; em favor dos humildes referir-se à sua justiça; para os infelizes, a sua misericórdia; aos ofendidos, o seu rigor, etc. Imprescindível, igualmente, é considerar o temperamento do julgador, seus hábitos e tendências. Há casos, continua relatando o autor, em que o juiz é amigo da parte adversária ou, ainda, amigo do nosso orador – e nestas circunstâncias pode, supostamente, indispor-se com seu desafeto para favorecer seu aliado, ou pior, rejeitar os argumentos da parte que é aliado apenas para afigurar-se íntegro perante os demais. A presumida segurança de si, ponto crítico para o orador, corre sempre o risco de parecer arrogância e, por essa razão, é importante comedir os gestos e as palavras no exórdio para que somente após a obtenção da simpatia do juiz se empreenda a exposição. O perfeito orador deve prevenir-se desse comportamento através do bom uso do exórdio e garantir elegantemente a piedade do juiz ou júri. Quintiliano recomenda fortalecer a causa no exórdio através do modo chamado de usual ou amigável [*frequens et favorabilis*] que consiste em ligar indubitavelmente a causa ao bem comum (do povo romano, no caso) de modo que se provoque o temor de uma opinião popular reprobatória caso a controvérsia se estenda a um público mais amplo.

Comendidamente, pode ser útil igualmente no exórdio formular sentenças que expressem desejos ou desagравos, pedidos ou que se demonstre alguma consternação – uma vez que o júri tende a interessar-se por aquilo que figura como novo, importante, aterrador e paradigmático. Suscitar a curiosidade, excitando a esperança ou o terror da audiência, não deve ser expediente subestimado pelo orador. Pelo contrário: uma vez bem empregado, é provado instrumento para atizar a curiosidade dos espíritos para o que virá em seguida.¹⁴ Com efeito, Quintiliano censura, no princípio de um discurso, o emprego de termos muito específicos da causa bem como a demasiada exposição dos pormenores do assunto – para que somente se introduzam opiniões particulares quando estiver garantida a benevolência dos ouvintes (ou leitores) – e tal como nas prótases dos poemas de Homero e Virgílio, o orador harmoniosamente antecipe de modo conciso o raciocínio que será exposto e indique as linhas fundamentais sobre as quais se deterá.

A engenhosidade do discursante na conjugação das regras e preceitos com seu assunto é, para Quintiliano, a garantia da extemporaneidade da oração e, conseqüentemente, da perpétua memória do seu autor – sem dúvidas, um importante fim para a atividade oratória. A qualidade de um discurso leva em conta, nesse contexto, a suave articulação das diversas normas e ritos

¹⁴ Como ilustração: Cícero introduz o primeiro discurso “As Catilinárias” com as seguintes palavras “Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?” “Até quando, Catilina, abusarás da nossa paciência?”.

que garantem a estrutura formal, a prudente imitação das autoridades que regem determinado assunto, e, sobretudo, o agudo engenho do autor em obter argumentos verossímeis para a sua matéria nos lugares-comuns e nos juízos reconhecidos. Uma vez combinados, tais fatores garantem a consistência e atemporalidade para a peça oratória, mas não o sucesso do empreendimento – pois é necessário considerar que a benevolência e a disposição favorável de quem escuta estão intimamente ligadas ao modo como o orador se pronuncia diante de seu júri.

Anepíphantos ou “sem ostentação” é o termo grego que Quintiliano elege para descrever idealmente o modo com que o orador deve introduzir suas questões. O tom modesto dos pensamentos e das formulações combinados com uma *actio* de eloquência decorosa – o excesso aqui fatalmente resulta pedante – perfaz um justo meio para esta aproximação.

Uma oração no proêmio não deve, portanto, se assemelhar nem às argumentações nem às provas nem à exposição, nem, porém, [deve ser] muito ornamentada ou preparada, mas semelhante a um discurso simples e não elaborado que não promete demais com palavras ou gestos.¹⁵

Mesmo em casos de presumido sucesso, a extremada confiança não deve ser revelada, pois a vaidade não assegura de modo algum a beneficência. A aparência de muito preparo anterior também não é desejável, especialmente na prédica oral, uma vez que obtém melhor favor aquele que dá a impressão de que fala com escrúpulo e não dissimulando.

As estratégias discursivas, tal como em uma batalha de guerra, precisam levar em conta as circunstâncias e não há receita única que possa se adequar a todas as ocasiões – por melhor que possa parecer. Caso a caso o orador deve verificar *prudentermente*, por exemplo, se um exórdio deve ser realizado de modo supérfluo ou mais longo ou se deve dirigir-se mais diretamente ao juiz ou indiretamente através de alguma figura – do mesmo modo que um general deve arbitrar o uso, ora de tropas, ora de legiões ou até simular uma retirada em um combate. A ordem – ou disposição – das questões a serem tratadas precisa também considerar certa flexibilidade, explica Quintiliano, uma vez que em um debate muitas vezes é estratégico desenvolver algum ponto antes do outro buscando conciliar os argumentos com a circunstância discursiva – porque em todo empreendimento oratório é preciso equilibrar duas forças: o **decoro formal** e o **interesse da causa**.

É frequentemente útil realizar alguma mudança na ordem preestabelecida e tradicional [do discurso]. É oportuno fazê-la, muitas vezes, tal como [se preparam] as estátuas e pinturas nas quais vemos variados tipos de cortinas, expressões, posições. Uma figura em pé, por exemplo, é pouquíssimo agradável [aos olhos] pois naturalmente tem o olhar reto, os braços abandonados, os pés unidos e em tudo transmite algo de rígido. Curvas, e por

¹⁵ [IV, I, 60] Nec argumentis autem nec locis narrationi similis esse in prooemio debet oratio, neque tamen deducta semper atque circumlita, sed saepe simplici atque inlaboratae similis nec verbis vultuque nimia promittens;

assim dizer, movimento, pelo contrário, dariam certamente mais animação e impulso [à estátua]. Por essa razão, as mãos não são sempre representadas do mesmo modo e infinitas são as possíveis feições da face. Desse modo, certas figuras retratam uma corrida e outras um ataque, algumas estão sentadas ou encurvadas; estas estão nuas, aquelas vestidas, e outras, seminuas.

O que poderia ser mais distorcido [ou torto] e, ao mesmo tempo, mais elaborado que o famoso *discóbolo* de Míron? Se alguém, porém, criticasse aquele conjunto por ser irregular não estaria demonstrando sua ignorância de uma arte cujo mérito ampara-se na originalidade e na dificuldade de realização? Essa mesma graça e deleite procuram as figuras, tanto aquelas de pensamento quanto as da eloquência pois, ao comportarem um leve desvio da realidade, revelam o mérito de terem abandonado a banalidade dos pensamentos e das expressões comuns.

[Não pode] a pintura retratar com detalhes todo o rosto [?] Não obstante, [o pintor] Apeles, para esconder a perda de um olho em Antígono o retratou de perfil de modo a cobrir aquele feio defeito. E então: não devemos também em um discurso esconder alguma coisa – seja porque não deva ser revelada ou que, para proteger a dignidade [o decoro] não possa ser expressa? (QUINTILIANO, II, 13, 8-14)

A comparação dos artifícios retóricos com os das artes da pintura e da escultura¹⁶, na passagem acima, exemplifica sobremaneira a intrínseca ligação e coerência dessas técnicas que, apesar de diversas e independentes, lidam com as mesmas eloquentes questões. O interesse expresso na metáfora visual sintetiza a tecnologia da prática da representação – não da matéria objetiva em si, mas daquela aperfeiçoada – na qual o excelente artífice expõe de modo eficiente apenas aquilo que é conveniente e decoroso – seja em um discurso ou através de outra arte. A perfeição, nesse contexto, baseia-se, portanto, na submissão de meios específicos e particulares a um certo fim independentemente da sua avançada indústria – como na citada pintura de Apeles onde o caolho Antígono é retratado de perfil para esconder sua desfiguração ou, ainda, da escultura do discóbolo de Míron onde a representação do movimento interessa mais que a do atleta em si. O “leve desvio da realidade” empreendido em ambas as artes é referido por Quintiliano como uma exposição especiosa dos argumentos – bela, verossímil e ornamentada – que promove um deleite não existente nas narrativas ordinárias – consideradas, ademais,

¹⁶ Michael Baxandall na obra *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros* observa (2005, p. 47) especialmente no contexto da pintura italiana durante o Renascimento a referência aos mesmos artifícios da eloquência – a partir do *Batismo de Cristo* de Píero della Francesca: [apesar da arte visual lidar] “com o resultado pronto de uma atividade cujo processo não temos condições de recontar [...] o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos representa. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si [...] [Assim,] nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro”. [Contudo,] “o que pode parecer uma falta de unidade ou organização na obra estudada provavelmente não é mais que o sinal de uma explicação incompleta, uma falha na consideração de uma circunstância que integra um ou outro elemento aparentemente isolado na unidade intencional.”

“banais e comuns”. Partindo do argumento que pouca beleza têm as figuras que retratam o ordinário (sem mérito da qualidade técnica) Quintiliano deseja a artificialidade e repele o comum: naquele exemplo, as estátuas cujas posturas não sugerem senão a crueza da feição usual dos homens parados, com os braços abandonados, rígidos. Os diferentes cenários, as variadas posições das mãos e do corpo e a nudez (ou não) das figuras empreendem segundo o rétor mais que um registro pintado ou esculpido da natureza, mas uma artificiosa arte – eloquente e virtuosa. A possibilidade da indústria em questão de representar, no caso das artes figurativas, as diferentes feições de um rosto – incluindo suas marcas de idade e demais (supostas) imperfeições – não deve constituir o parâmetro do pintor na elaboração do discurso visual.

Nesse contexto, exclusivamente informar ou *ensinar* – como traduz Toscanella (1584, p. 229) – preceitua Quintiliano no quinto livro das “*Instituições Oratórias*” – não é a suposta tarefa do orador perfeito. A possível *perturbação* dos ânimos na moção dos afetos dos ouvintes pelo orador bem como a procura, através dos meios da arte, da benevolência de um juiz por meio de um exórdio que suscite a piedade, simpatia e outros sentimentos numa situação em que o que *deveria importar* seria a *verdade* – como formulam alguns autores segundo Quintiliano¹⁷ – ou, ainda, o *supérfluo* deleite do auditório quando o fim é *somente* vencer uma disputa – são os meios artísticos que o orador dispõe em contrapartida aos não-artísticos das diversas causas. Embora Quintiliano não invalide os possíveis vícios da arte – “neque enim hoc loco meam interpono sententiam” (V, 2) ou simplesmente “aqui não acrescento a minha opinião” – ele traz o juízo que meritamente é de consenso – o de Aristóteles sobre as **provas**¹⁸ das causas.

Ao orador se apresentam duas possíveis categorias de provas para a persuasão: as artísticas ou técnicas e as inartísticas – *entechnoi* e *átechnoi*, respectivamente na obra daquele filósofo. A primeira, artística, compreende as provas de persuasão que são produzidas por meio do trabalho do orador e a segunda, aquelas que são de certa forma independentes da Retórica, pré-existent à essa atuação. Aristóteles (2005, p. 94), de fato, formula na *Retórica* (1355b) que

“[...] das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e provas artísticas, todas as que se podem

¹⁷ No *Górgias*, Platão, por exemplo, como comenta Cícero no *De Oratore* (3.31.122), ironiza e problematiza a arte do Orador: “[...] enquanto estávamos ocupados, precipitaram-se como se estivesse sem dono e vaga, e ainda fazem zombaria, rindo-se do orador, como Sócrates no *Górgias*, ou dão alguns preceitos sobre a arte do orador nuns poucos livrinhos e os intitulam retóricos [...]”.

¹⁸ Por ‘prova’ compreende-se uma espécie de demonstração que corrobora para o convencimento e que é desenvolvida por meio de um raciocínio que evidencia (inclusive artificiosamente) a veracidade do afirmado.

preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas [...]”.

Tais provas amparam-se ainda, prossegue o filósofo, em três relevantes princípios que eficientemente garantem a persuasão (1356a): “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies. Umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e as outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”. De fato, Quintiliano (V, 1) amplifica o argumento considerando que tanto o exórdio quanto a narração têm por fim primeiro dispor o júri a favor do orador através das diversas provas. Aristóteles compreende que para convencer, o orador ao se pronunciar deve ser – ou parecer – digno de fé pois acreditamos mais intensa e rapidamente em pessoas honestas – e o discurso deve, justamente, favorecer essa impressão de probidade.

1.2. Do Encômio ou do Discurso de louvor.

Grande influência nos tratados de música têm os entendimentos retóricos relacionados à eloquente arte de elogiar – e as dedicatórias e proêmios são os espaços mais visíveis dos artifícios que visam encomiar os mecenas das obras, príncipes e demais autoridades consideradas. Uma vez que o diálogo é público, também o modo de exposição explicita a submissão e a sujeição daqueles músicos que, embora frequentassem os mesmos expedientes culturais e até sociais – vide capítulo 2 – não pertenciam à nobreza, a priori – como observa taxativamente Fausto da Longiano (1544) no *Il Gentilhuomo*: nobreza se confere exclusivamente por nascimento, tiara, mitra ou coroa. Devido à essa configuração social acrescida ricamente pelo domínio e prestígio dos humanistas e suas tópicas – vemos o músico como o *valenthuomo* nomeado na obra de Girolamo Diruta, ou seja, como um cortesão-humanista do âmbito retórico – os textos musicais também apresentam uma variedade de exemplos da elaboração dos lugares-comuns do discurso de louvor que, como veremos, tem suas origens no Encômio clássico.

As causas dos discursos, seguindo a histórica divisão elaborada por Aristóteles e sob a qual a maior parte dos autores antigos são concordes, diz Quintiliano, são consideradas em três gêneros distintos: Demonstrativo ou Epidíctico, Deliberativo e Judicial. Algumas tentativas, ainda que superficiais de reelaboração realizadas posteriormente tanto por outros gregos quanto por Cícero no *De Oratore*, prossegue o autor, podem sugerir um maior número de gêneros devido ao desenvolvimento da Eloquência ao longo dos tempos e, muito embora tal divisão

tenha encontrado variantes ao longo da história, Quintiliano é diligente ao declarar, no sétimo capítulo do terceiro livro da *Instituição*, que essa é a opinião mais seguida pelos diversos autores [auctores] retóricos e, portanto, aquela que sugere o bom senso.

Desse modo, o primeiro gênero relaciona-se ao **louvor** ou ao **encômio** e ao **vitupério** ou à **censura**, o segundo, às decisões e escolhas de interesse público e, o terceiro, às controvérsias de direito civil ou penal. Três públicos de ouvintes essa antiga divisão também sugere: os que procuram o deleite, os que pedem conselhos e aqueles que pronunciam juízos sobre as causas. Considerando a ampla atuação do orador – tanto dentro quanto fora dos tribunais – Quintiliano constata que embora tais divisões pareçam um tanto arcaicas e limitantes, elas indiciam e localizam sobremaneira a atividade eloquente no decurso dos tempos.

Tanto o termo “epidíctico” quanto “demonstrativo” referem-se às suas origens gregas – que são *enkomiastikón* e *epideiktikón*, [ostentação, dissertação] respectivamente. A esse respeito, Quintiliano sustenta que a diferença e diversidade de nomes se dá pela abrangência da atividade laudatória (e do seu oposto – de vituperação) pois em diversos gêneros e circunstâncias se pode ora elogiar ora condenar os vícios. Essa eloquência, sobretudo em um discurso panegírico, deve ser aplicada para amplificar e ornamentar os argumentos – assumindo um certo esplendor formal quando da sua pronúncia.

O elogio aos deuses, a celebração dos personagens do passado, a memória de um herói, são matérias pertinentes a este gênero que abarca como assunto deuses e homens – embora também outras criaturas viventes, inclusive aquelas privadas de alma – como declara Quintiliano no terceiro livro das “Instituições Oratórias”, especialmente no sétimo capítulo (na edição renascentista, no capítulo IX) – onde nosso autor descreve as matérias de louvor e vitupério dignas de discurso. Aos deuses se deve, geralmente, expor a majestade de sua natureza, depois seus particulares poderes e, por fim, elencar alguma vantagem dos mesmos em relação aos mortais – e as respectivas associações possíveis – a Teogonia, enfim: Júpiter – aquele que tem por poder governar todos os homens; Marte – o deus da guerra; Netuno – o deus dos mares, etc. Igualmente se deve conhecer como as coisas foram encontradas (inventadas): a descoberta das artes por Minerva, as letras por Mercúrio, a Medicina por Apolo, o vinho por Baco; bem como o que a Antiguidade legou por tradição: a filiação divina (pois mais prestígio tem aquele deus gerado de outro deus) e outros feitos dignos de memória. A estirpe e virtude de um deus, considerando a sua antiguidade (e proximidade do *caos*), estabelecem os

argumentos do louvor – especialmente no âmbito da imortalidade – sobretudo quando a **divindade** se é conferida **através da virtude** (1584, p. 163):

Alguns se deve louvar por terem sido gerados imortais; outros, por terem ganhado a imortalidade através da virtude – tal como ganhou, pela piedade, nosso Príncipe, ornamento dos nossos tempos.

[...] In certi s'há da lodare, che IMMORTALI generati siano: in certi, che con la uirtù l'immortalità guadagnata s'habbino come ha fatto la pietà del nostro Prencipe, che è l'ornamento de i nostri tempi.

A imortalidade de um deus, como sublinha Quintiliano, advém ou através da **filiação** ou através da **virtude** – sendo que o seu Príncipe, recordado no contexto da divindade e ornamento daqueles tempos, se eternizou duplamente como deus através, também, da sua virtuosa e piedosa vida. Uma vez que o procedimento próprio do louvor é a amplificação e o ornamento, tanto no encômio de deuses e homens, se deve observar que a imortalidade constitui um lugar comum não apenas no plano discursivo, mas também social – sobretudo, quando consideramos os nobres, príncipes e imperadores como deuses “de fato” aos quais se deve adular. A virtude que fará do homem no plano discursivo, imortal, a partir da elaboração da memória deste deus, além de considerar todo o arsenal¹⁹ disponível que vimos, especialmente – mas não exclusivamente – nos discursos *post mortem*, encontra mais aceitação quando projeta seus argumentos a partir da mentalidade daqueles que escutam, ou da opinião pública, pois a benevolência ao orador e ao elogio se amparam no fato de que na pessoa louvada existam os méritos que mais estimam ou, ao contrário, na pessoa vituperada, aquilo que mais censuram.

De certo modo contraditório à prática recuperada no Renascimento, neste trecho da obra de Quintiliano, O. Toscanella (1584, p.163) comenta que Fabio (Quintiliano) adula Domiciano pois o mesmo assim o exigiu – como confirma Suetônio na *De vita Caesarum*. Narra a “Vida

¹⁹ Quintiliano, todavia, aventa que Aristóteles na Retórica (I, 9) considera importante ter em conta – além da coisa louvada ou censurada – a mentalidade de quem testemunha o discurso e a opinião geral sobre o assunto uma vez que todos se deixam melhor persuadir pela identificação, na pessoa louvada, dos méritos que estes apreciam e, na pessoa condenada, os vícios que estes reprovam. O sucesso, assim, desta empresa paira justamente – com licença à metáfora – na utilização das armas (sob o termo de *telum* empregado por Cícero nas Catilinárias, ou seja, um genérico de “armamento”) que o orador argutamente empresta do arsenal da audiência. Junto à matéria do discurso deverão, impreterivelmente, ocorrer momentos de elogio aos ouvintes (ou leitores) – cujo fim é a benevolência e a atenção ao orador – sempre que possível ligados ao argumento central (III, 7, parágrafo 23): “Todavia, Aristóteles diz que é interessante verificar em qual ambiente o encômio ou o vitupério tem lugar. De fato, é muito importante ter em conta a mentalidade dos que escutam e a opinião pública, porque todos ficam [mais facilmente] persuadidos pelo fato de que na pessoa louvada existam os méritos que mais estimam ou, ao contrário, na pessoa vituperada aquilo que censuram. Misturado ao elogio igualmente devem ocorrer louvores dos que escutam (daquilo que os faz benevolentes) todas as vezes que possível, para que permaneçam atentos ao assunto tratado”.

de Domiciano” que o imperador teria ordenado, por arrogância, aos seus imediatos que quando escrevessem qualquer documento público iniciassem-no sempre com as palavras “O Senhor e nosso Deus assim ordena que se faça”²⁰. Tal excentricidade foi também acompanhada por uma série de construções erigidas para afirmar a divindade e a grandeza daquele imperador, como bustos e arcos do triunfo – no entanto, a insatisfação popular também se fazia notar nessas mesmas edificações onde anonimamente foram escritas palavras de ordem contrárias a Domiciano. Embora tal prática tenha sido lida como extrema, de fato, a história a legou como um costume repetido não apenas no contexto romano – como testemunham amplamente os registros divinizantes de reis e príncipes – mas um procedimento próprio da adulação. Gioseffo Zarlino, por exemplo, no exórdio da obra *Suplementos Musicais* diz que esse procedimento é imperfeito do ponto de vista cristão – pois os antigos não haviam ainda conhecido o messias e praticavam o politeísmo – no entanto, porém, o emprega ele mesmo na construção do elogio do príncipe ao qual a obra é dedicada.

No contexto grego da retórica, embora o louvor seja assumidamente relacionado somente ao *deleite da audiência*, no romano – como registra Quintiliano – tal prática tem uma finalidade pragmática e pública uma vez que os discursos fúnebres dependiam do poder público, acontecendo frequentemente sob o encargo de um magistrado e viabilizado por um *senatus consulto* para louvar ou vituperar tal indivíduo. Igualmente nos processos judiciais é lícito permitir que mesmo os acusados tenham pessoas encarregadas de encomiá-las, diz Quintiliano – contudo, é na celebração de personagens do passado e dos deuses que esse gênero tem discursivamente mais afinidade. O primeiro acervo da *laus hominum* segundo a preceptiva é o tempo, ou seja, do período que antecede a existência do personagem – podendo usar argumentos também do seu *post mortem* – pois antes de falar do sujeito, se deverá estrategicamente falar da sua pátria, de seus pais e parentes. Desse modo, sublinhar-se-á ou a nobreza ou tradição anterior de sua família ou, em um contexto humilde, da conquista familiar que tal homem trouxe à sua casa através de suas ações e empreendimentos – e, considerando, ainda, o período anterior ao nascimento do personagem, o orador perspicaz deverá acrescentar ao discurso os presságios e oráculos que teriam anunciado o digno destino daquele encomiado. Também características físicas poderão constituir matéria do discurso – que, porém, devem ser ponderadas segundo a finalidade de encômio (ou vitupério), pois o “próprio do louvor é o amplificar e ornamentar as coisas” – e elaboradas, sempre, para obter maior vantagem para

²⁰ O. Toscanella estabelece: “Il Signore, & Iddio nostro così comanda che si faccia” ao traduzir o texto latino de Suetônio: “Dominus et deus noster hoc fieri iubet”.

aquele fim, bem como a riqueza (*ricchezza*), potência (*potenza*) e favor popular (*grazia*) – que não constituiriam elementos de louvor em si, pois são do domínio do corpo, portanto, exteriores à alma – senão através dos seus bons e virtuosos empregos.

Para executar um belo louvor, que é, segundo o comentário de Toscanella (p.163), necessariamente o “louvor da Excelência”, o orador guiar-se-á pela sucessão dos fatos seguindo cronologicamente a idade do personagem desde os seus primeiros anos, passando pela sua educação – agudeza de engenho e disciplina (*l’acutezza dello ingegno & le discipline*) – para, finalmente, expor a harmonia dos seus ditos e feitos – fazendo, especialmente no louvor das virtudes, o exame e exaltação – entre outras – da sua *fortitudinis, iustitiae* e temperança. Entretanto, o percurso escolhido deverá, como sempre, ser decidido pelo orador segundo a circunstância do discurso:

[...] pois, sabemos, que à audiência agrada mais mencionar aqueles fatos, dos quais se dirá que o personagem louvado foi sozinho ou o primeiro a realizá-los, ou além, que os tenha conseguido com poucos companheiros, que tenham sido, ademais, empresas inesperadas ou excepcionais, e, melhor, que tenham sido realizadas para beneficiar mais aos demais do que a si mesmo.

Pur che noi sappiamo riuscir più grate à coloro, che ascoltano quelle cose, che si dirà alcuno hauer fatte ò solo, ò primo, ò certamente con pochi: Apresto, se hauerà fatto qualche cosa sopra la speranza, ò particolarmente fuori d’aspettatione; che più tosto per altri si sia affannato, che per sé.

Das obras “dos homens”, o orador deve mencioná-las enquanto honra, demonstrar suas utilidades e afirmar sua beleza, considerando sempre a espécie (ou tipo) de feito – “ditos ou feitos” decorosos e dignos de memória. Assim, quando no discurso ocorrer alguma semelhança de um vício com uma virtude, se deve escolher e usar uma palavra mais adequada para descrevê-la, como recomenda Quintiliano: se “pródigo, [diga-se] liberal; se avarento, comedido (parco); se imprudente, corajoso”. O orador, contudo, sendo um homem de bem (*l’uomo da bene*) não deverá nunca usar desse expediente – exceto, quando a causa visar o bem comum (*commune utilità*).

1.3. O príncipe como deus e o tratado musical como instrumento da memória.

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.

Erigi um monumento mais duradouro do que o bronze
do que a régia construção das pirâmides mais alto
que nem a chuva voraz, nem o Áquilo impetuoso
podem desfazer, nem a inumerável
série dos anos, nem a fuga do tempo.

Horácio, Ode 3, 30. (Tradução de Rui Miguel Duarte)

A invenção de uma obra artística dedicada a um príncipe ou a algum outro nobre mecenas é um expediente bastante antigo reportado nas grandes obras da Antiguidade Clássica e, de certo modo, hermenêutico em sua repetição através dos tempos. Vitrúvio dedicou seu famoso volume ao imperador Otaviano Augusto; Valério Máximo ofereceu os livros dos “Fatos notáveis dos antigos” à Tibério César; Plínio devotou a sua “História natural” à Tito Vespasiano. Menos comuns, mas ainda reportados na história, são aqueles volumes dedicados a um excelente personagem de alguma arte – cujo caso mais notável é o do tributo do *De Lingua Latina* de Marco Varrão ao orador Marco Tulio Cícero.²¹ Na tratadística musical o mesmo também se realiza e naquela mesma proporção – pois as obras oferecidas a um nobre excedem sobremaneira àquelas que se oferecem a um *valenthuomo*. De fato, a proteção de um príncipe ou outra autoridade beneficiada por essa doação conferiria à obra associação entre o publicado e seu dedicatário – e certa blindagem ao vitupério – como registra, por exemplo, na Dedicatória ao Patriarca de Veneza das Instituições Harmônicas, G. Zarlino:

[...] primeiramente, para mostrar a todos o quanto sou, por amor, obrigado a submeter-me ao senhor; depois, para que se, por ventura, alguém de ânimo maligno que, não tendo respeito ao que faço com o propósito de beneficiar o próximo, começasse a difamar esta minha obra, **ao menos ficasse constrangido a acautelar-se em virtude do ilustríssimo nome daquele Senhor, ao qual foi dedicada** [...] (grifos nossos).

Embora servisse mais ao propósito de encomiar o poderio daquela autoridade, não se pode ignorar que, nesse período, o amparo financeiro de um mecenas era decisivo para a efetiva publicação de um livro – como concorda J. Haar (1997, p. 21). Dentre os tratados italianos de

²¹ Gioseffo Zarlino na dedicatória das *Demonstrações Harmônicas* (1571) emprega essa tópica aqui, por nós, emulada. Orazio Tigrini faz referência a esse mesmo lugar-comum também em seu tratado publicado em 1588).

música aqui considerados, recordamos somente o *Compendio della Musica* de Orazio Tigrini publicado em 1588 em Veneza entre as obras que não são dedicadas a um nobre – neste caso, ofertada ao mestre Gioseffo Zarlino.

Vejam as dedicações das principais publicações cortesãs da tratadística musical quinhentista em vernáculo: neste elenco, à exceção de Ganassi e Tigrini, todos os autores são canônicos da Igreja Católica; dos oito tratados considerados, quatro são dedicados a governantes – príncipes e duques – e quatro a autoridades religiosas, sendo que um deles é dedicado a um padre músico, Gioseffo Zarlino – que, embora padre e *maestro di capella* da Ilma. Senhoria de Veneza, é reportado na *Dedicatória* como autoridade da arte da música.

- **Padre Pietro Aaron** – (Veneza, 1523) – *Toscanello* dedicado ao Monsenhor Sebastiano Michele, Prior e Cavaleiro da *Ordo Equestris Sancti Sepulchri Hierosolymitani*.
- **Silvestro Ganassi** – (Veneza, 1535) – *Fontegara* dedicado a Andrea Gritti, Sereníssimo Príncipe de Veneza.
- **Padre Gioseffo Zarlino** – (Veneza, 1558) – *Le institutioni harmoniche* a Vincenzo Diedo, Patriarca de Veneza e (Veneza, 1571) *Dimostrazioni Harmoniche* a Luigi Mocenigo, Sereníssimo Príncipe de Veneza.
- **Padre G. Battista Artusi** – (Veneza, 1598) – *L'arte del contraponto* a D. Ambrosio Morandi da Bologna, Prior da Ordem dos Canônicos de S. Agostinho da Igreja de S. Salvatore de Bologna.
- **Orazio Tigrini** – (Veneza, 1588) – *Compendio della Musica* a D. Gioseffo Zarlino, *Maestro di capella* da Ilma. Senhoria de Veneza.
- **Padre Lodovico Zacconi** – (Veneza, 1592) – *Prattica di musica* a Guglielmo V de Wittelsbach, o piedoso, Sereníssimo Duque da alta e baixa Baviera.
- **Padre Girolamo Diruta** – (Veneza, 1593 e 1609) – *Il Transilvano* – Parte I a Sigismondo Battori, Sereníssimo Príncipe da Transilvânia, e Parte II a Leonora Ursina Sforza, Duquesa de Segne.

Como vimos a pouco, as primeiras peças da tratadística, repletas dos artifícios da escrita eloquente basicamente articulam-se a partir das preceptivas de construção exordial e do encômio – os quais possuem estratégias próprias e decorosas. Contudo, ao tomarmos exemplarmente a *Dedicatória* composta por Gioseffo Zarlino para as *Demonstrações Harmônicas* – tratado publicado em 1571 – veremos que o autor explicita um terceiro aspecto

tópico que permeia os exórdios, particularmente corrente no âmbito das edições musicais, sobre a doação e dedicatória de obras intelectuais. Tais ideias, englobando várias referências literárias e intertextuais empregadas para a construção daquela porção textual viabilizam a inscrição da obra junto ao círculo de influência do príncipe ou da autoridade eclesial baseando-se sobretudo, na noção de *monumentum* cunhada na Ode 3,30 de Horácio e na ideia do príncipe (ou outra autoridade eleita para a dedicatória) enquanto **deus** encontrada na bem conhecida *Bibliotheca* de Diodorus Siculus no Renascimento.

O artifício, herdeiro da tradição anterior ao Cristianismo, interpreta a doação como ‘oferenda’ do fiel ao deus que o beneficia especialmente naquela empresa e ao qual está diretamente relacionado o sucesso do ofício. Oferece-se, portanto, certo dom à sua divindade particular relativa, fim e princípio daquela oblação, enquanto louvor pelo benefício do deus ao seu protegido. O príncipe através da pública associação à certa obra, primeiramente seria considerado como patrono (deus) daquela arte – pois estaria recebendo de volta aquilo que lhe pertenceria enquanto protetor e provedor – e, por consequência, desfrutaria igualmente da eternidade das obras que, a partir daquela doação, também seriam suas. A ligação dos procedimentos de encômio dos deuses na dedicatória ao príncipe explícita por Zarlino além de explicar o expediente quase devocional que empregam literariamente muitos tratadistas demonstra também a ressignificação daqueles argumentos retóricos no contexto do Renascimento.

Os antigos, que “não tinham senão um conhecimento imperfeito de Deus” (uma vez que o Deus dos cristãos havia se revelado posteriormente), escreve Zarlino, consideravam-se sob a proteção de uma certa divindade que lhes conservavam e beneficiavam também através de dons particulares e habilidades que eram reportados como divinos. Tais deidades, muitas vezes, consideradas a partir dos próprios homens – imperadores e outros ilustres, sobremaneira – ao inventarem ou aperfeiçoarem alguma coisa em benefício de muitos acabavam sendo tidos também como ‘divinos’ uma vez que agiam inspirados pelo deus daquela graça – e, como prêmio, foram especialmente inscritos na História. Diodorus Siculus na *Rerum antiquarum* (livro I, cap. 2) descrevendo os frutos da curta existência de um homem declara que a fama e as excelentes coisas obradas durante a vida garantem que a mesma seja infinitamente prolongada inclusive depois da morte física – ou seja (I, 2,4) “para receber em troca de trabalhos mortais, fama imortal” os homens devem se esforçar em ter uma vida cuja lembrança seja “digna de um discurso” – pois a vida perdida ou gasta em benefício de muitos inscreve-se na

história e permanece para a posteridade. Publicada em Veneza em vulgar em 1542 (e reeditada copiosamente até 1575) por Gabriel Giolito em Veneza a partir da tradução de Francesco Baldelli, a *Libreria delle cose antiche*, na esteira das grandes obras clássicas traduzidas ao longo do século XVI para os vernáculos italianos – como afirma seu proêmio renascentista – constitui um monumento de letras à memória dos homens que conserva através dos tempos as ações realizadas por aqueles que se tornaram heróis – pela divina Providência beneficiados naquelas realizações – e, verdadeiramente, como **deuses** honrados:

[...] que de bom grado trabalhou em benefício de todos pelo que, por Deus foi celebrado, e outros que, **parte como Herói, parte como deuses** são merecidamente honrados (grifos nossos).

[...] che di propria volonta se affatico a beneficio di ciascuno per il che per Dio fu celebrato, & altri che parte come Heroi, parte come Dij sono honorati & meritamente.

Alguns homens ilustres, prossegue Diodorus, dignos de memória e comemoração são inscritos na História sempre em **benefício alheio** e da humanidade em geral, por seus grandes atos – a fundação de uma cidade, o desenvolvimento da ciência e da arte, etc –para, justamente, inspirarem os homens através da observância desses benefícios uma vez que as más ações inscritas na história também perpetuam a memória para o vitupério e infâmia – e das quais se deve fugir. A leitura dos relatos dos grandes feitos dos homens dá aos jovens a “prudência dos velhos” e, tal como a difusão dos mitos e fábulas (também sobre o inferno) incita a piedade e a justiça entre eles, ainda mais a História pode evitar virtuosamente que se arrisquem ao vitupério eterno. Considera Diodorus, de igual importância, o aspecto da História relacionado ao registro do poderio da Eloquência aonde um orador pode exercer ascendência sobre os homens através da pronunciação de um discurso - recebendo, igualmente, o mais alto prêmio da Excelência. Tal poder, faculdade que faz dos homens uns melhores que outros e fez da nação grega superior à dos bárbaros é o paragon maior entre educados e ignorantes - no entanto, tal impressão e julgamento, depende, sobremaneira, da capacidade do orador que os expõem:

E, assim, do mesmo modo, é de grande importância a virtude e a eloquência daquele que escreve e apresenta.

E si pare medesimamente, che una cosa sia di tanta importanza [...] che sia la uirtù e l'eloquenza di colui, che la scriue & racconta.

Zarlino recorrendo, então, a uma tópica grega “anthropos anthrópou daimónion”

traduzida como “L’Huomo è Dio dell’huomo”²² (e também frequentada por Baldelli na forma latina “homo homini Deus [est]”) assume que não apenas algumas pessoas em particular receberam essa graça senão, mormente, príncipes e imperadores que, com autoridade e poder conservaram cidades, povos, reinos – e mesmo sendo mortais, alguns foram chamados de ‘deuses’ e, representados e cultuados, mesmo depois da morte como deuses verdadeiros. Embora o tempo traga a “ruína sobre todas as coisas”, as “ações e a história” salvam da morte eterna aqueles que, para beneficiar os demais, vivem não para si apenas, mas, para o benefício de sua pátria.

Figura 5. Excerto de Plínio, o velho –História Natural (II, 18) - *deus est mortali iuvare mortalem* - Parma: Andrea Portilia, 1480.

Na esteira da preceptiva do historiador Diodoro, Plínio, o velho, também acresce uma importante interpretação que traz luz também sobre um aspecto fundamental das ‘dedicações’ da tratadística musical ao explicar a tópica da ‘divindade’. Na *Naturalis Historia* – figura 3 – Plínio considera que a ‘glória eterna’, naquele contexto, advém da ação virtuosa e benemerente de um mortal para com outro que, ao trazer grandes benefícios – *juvare* na forma latina e *giouare* na vernacular italiana – para um próximo, se lhe concede a graça de figurar entre os deuses e caminhar pela estrada celestial junto dos romanos mais ilustres. Vespasiano Augusto, desse modo – por sua atuação digna de louvor enquanto imperador – recebe de Plínio (2010, p. 59) a oferta do seu livro e o nome de deus:

Dios significa para un mortal ayudar a otro mortal y éste es el camino para la gloria eterna. Por él marcharon los romanos más ilustres y por él caminará ahora con paso celestial junto a sus hijos el gobernante más grande de todos los tiempos, Vespasiano Augusto, prestando su ayuda en las malas circunstancias. De ahí viene la costumbre antiquísima de conceder a quienes más lo merecen la gracia de figurar entre los dioses como les corresponde (y por supuesto que los nombres de los demás dioses y astros, que antes referí, proceden de los méritos de los hombres).

²²Esse ditado, para além da sua autoridade na língua grega, encontra um importante equivalente em língua latina “homo homini deus est” e sobre o qual vários autores naquele idioma glosaram seu conteúdo – com destaque ao relacionamento desta tópica por Francesco Baldelli (1542) na carta ‘ai lettori’ da tradução renascentista de Diodoro. Ao sintetizar essa ideia o romano Símaco nas Epístolas IX, 114 escreve: “*Recte Caecilius comicus inquit: Homo homini deus est, si suum officium sciat*”- “Disse corretamente Cecílio, o cômico: o homem é um deus para o outro quando conhece seus deveres” (tradução nossa).

Deus est mortali iuvare mortalem, et haec ad aeternam gloriam via. hac procures iere Romani, hac nunc caelesti passu cum liberis suis vadit maximus omnis aevi rector Vespasianus Augustus fessis rebus subveniens. hic est vetustissimus referendi bene merentibus gratiam mos, ut tales numinibus adscribant. quippe et aliorum nomina deorum et quae supra retuli siderum ex hominum nata sunt meritis. Iovem quidem aut Mercurium aliterve alios inter se vocari et esse caelestem nomenclaturam

Narra Herodiano – segundo Zarlino no mesmo passo – que durante as celebrações memoriais dessas divindades, das quais algumas eram até divertidas [*alcune ridicolose*], os homens ofereciam espontaneamente dons, votos e sacrifícios convenientes a sua natureza, mas também decorosos com a deidade. Desse exato modo também os escritores ofereceram aos seus príncipes, tal como a seus deuses, suas obras:

Movido pelo exemplo deles, tendo transcorrido os anos depois das *Instituições Harmônicas* [...] eu quis oferecer e dedicar à Vossa Sublimidade, como a um ótimo príncipe e meu Senhor. E espero que não pouco lhe agradem tal como agradaram àqueles imperadores os trabalhos daqueles excelentes escritores. [...] A quem devia eu dedicar e oferecer [essas *Demonstrações*] senão a um ilustríssimo e nobilíssimo príncipe – como é a Vossa sereníssima? [...] Observe, portanto, sereníssimo, clementemente a devoção do seu servo e, receba com alegre ânimo o dom que ofereço e dedico ao seu grande nome [...]

Conclui Zarlino a *Dedicatória* ao príncipe considerando que, tal como os antigos deuses e imperadores que protegeram os seus, também ele considerasse de bom grado a doação daquela obra desejando que seja digna de conservar em boa graça e memória o nome do Sereníssimo Príncipe. Seguindo a preceptiva do encômio de Quintiliano, Zarlino igualmente inscreve o príncipe a partir da sua genealogia nobre citando nominalmente os seus ilustres antepassados também imortais – da família Mocenigo (i Mocenighi) de Veneza. Estimados pela proteção da Excelsa República com “piedade e religião à Deus” acompanhada de “amor e caridade para com a pátria” – tópica em Quintiliano – embora já nobres – reporta-se que tal família, apenas no que concerne ao cargo de Doge, o tenha ocupado sete vezes²³ – Zarlino retoricamente amplifica a **imortalidade** alegando que são eternos também pelos seus “fatos ilustres”:

[...] dentre os quais estão Tomaso, Pietro e Giovanni Mocenighi, seus avós e progenitores, feitos imortais pelas suas ilustres realizações – e aos quais se acrescenta a Vossa Sublimidade, que não é e nem será menor que eles.

[...] tra i quali sono Tomaso, Pietro, & Giouanni Mocenighi, auoli & progenitori suoi: di nome immortale per i fatti illustri loro: à cui s'aggiunge Vostra Sublimità: che non è, ne sarà à loro punto inferiori. [...]

A oferenda neste caso, vestida sob a forma do Diálogo, prossegue enquanto uma cortês

²³ Conforme escreve Giuseppe Tassini na obra *Curiosità Veneziane* de 1863.

conversação que honra, sobretudo, a memória do grande Adriano Willaert, seu mestre e também *maestro di cappella* da Sereníssima República – e ao redor do qual Zarlino constrói o artifício, ao lado do célebre Claudio Merulo, organista que, na obra *Il Transilvano* de G. Diruta, recebe a mesma homenagem. O modo é aquele ciceroniano de longas falas, bem ao *Aristotelio More* e verossimilhança que o romano emula no *De Oratore*, com uma data dramática que remonta aos anos de 1562 – ano da morte de Willaert. Maestro Adriano é artificiosamente representado, então, na velhice – portanto no auge do seu conhecimento, do ponto de vista retórico – em sua casa, da onde já não mais saía por conta da enfermidade que sofria e, tal como num “canto do cisne”, responde às dúvidas que lhe colocam²⁴.

O diálogo, artístico em seu conteúdo, expõe as *demonstrações* músico-matemáticas que Zarlino recupera a partir do seu tratado maior, explicitando pontos da sua especulação – talvez já respondendo às críticas públicas, sobretudo de Vincenzo Galilei²⁵, seu ex-aluno, que em 1581 publicamente publicará primeiramente no *Dialogo della musica antica et della moderna* e também de modo mais contundente no *Discorso intorno all’opere di messer Gioseffo Zarlino* em 1589. O interesse cortesão que veste o diálogo – forma *per se* tributária à Antiguidade clássica²⁶ – envolve a invenção de um personagem que justifica a conversação técnica entre os

²⁴ Estabelece Aristóteles na *Retórica*, livro 2, capítulo 13 (2004, p. 195), que do velho – ancião, retoricamente se propõem as seguintes características: “Tal é, pois, o caráter dos jovens. Os idosos, pelo contrário, e os que, na maior parte, são pouco mais ou menos os opostos daqueles. O facto de terem vivido muitos anos, de terem sido enganados e cometido faltas em diversas ocasiões, e ainda porque, por via de regra, aquilo que fazem é insignificante, em tudo avançam com cautela e em tudo dizem menos do que convém. Têm as suas opiniões, mas nada sabem ao certo, e, na dúvida, acrescentam sempre ‘talvez’ e ‘é possível’ e tudo dizem assim, mas nada afirmam de categórico. [...] Além disso, são suspicazes devido à sua desconfiança, e desconfiados devido à sua experiência. [...] Amam a vida, sobretudo nos seus últimos dias, porque o desejo busca o que lhes falta e o que faz falta é justamente o que mais se deseja [...]”.

²⁵ A controvérsia entre Zarlino e Galilei no plano especulativo da música enquanto ciência é objeto da obra *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento* de Paolo Gozza (1989) que realiza além da revisão bibliográfica do tema a contextualização científica da música no século XVI. D. P. Walker em 1974 no estudo *Some Aspects of the Musical Theory of Vincenzo Galilei and Galileo Galilei* traça também a disputa entre ambos os teóricos e a localiza a partir de 1572, quando Galilei teria iniciado uma correspondência epistolar com Girolamo Mei sobre questões relacionadas à afinação e temperamento. De fato, a animosidade na disputa é percebida no tom quase grosseiro que percorre o texto de Galilei desde as primeiras linhas, especialmente no *Discorso* de 1589, onde o autor longamente descreve as supostas fraquezas do argumento de Zarlino. Como afirma Walker (1974, p.36), a validade e recepção do argumento utilizado por Galilei – centrados especialmente na discussão da entoação justa (ou não) do coro à capella e sua viabilidade – se perdem no vitupério e sucumbem na própria dificuldade do tema. O mencionado vitupério, do qual não trataremos aqui, especialmente na *Dedicatória* da obra que é oferecida ironicamente ao próprio Zarlino abuse do tom pessoal da discordância – que, como concorda Walker (1974), para além da declaração de “vencedores e vencidos” – acaba tornando-se, fastidiosamente (*annoying*), o objeto central deste tratado publicado em Florença.

²⁶ Quanto ao **gênero dialogal** no contexto italiano do Renascimento, Virginia Cox (1992) discute na obra “The Renaissance dialogue” que há, pelo menos, dois tipos de usos do diálogo enquanto forma para um tratado: o primeiro, “puramente ornamental” emprega a forma de um modo mais pedagógico que ético, no qual a forma e o conteúdo não estão intrinsecamente relacionados a ponto de os personagens, como nos diálogos platônicos, terem um grande desenvolvimento para além do propósito ornamental e de ensino. No segundo tipo de uso formal do diálogo, estão aqueles escritos cuja trama implica ao leitor uma maior atenção ao papel de cada um dos personagens

músicos de nome *Desiderio*, Desejo em português, forasteiro gentil-homem que visita Willaert “desejoso” das palavras do mestre sobre as questões da música enquanto Arte e Ciência. A história constrói-se, em primeira pessoa, a partir da visita do famoso Duque Alfonso d’Este de Ferrara a Veneza – descrita como “rica, nobre e bela cidade: glória e esplendor não somente da Itália, mas de todo o mundo cristão”. A ocasião, que teria incluído uma recepção daquela autoridade na praça da Basílica de S. Marcos, por mecenato reuniu sob Francesco Viola, mestre de capela do duque, os “melhores músicos”. Zarlino, aproveitando a visita de seu amigo Viola, o fez entrar e conhecer aquele magnífico templo; ao ver a riqueza e a beleza daquela igreja, o maestro de Ferrara – retomando o lugar-comum de Diodorus empregado por Zarlino na dedicatória – elogia os Sereníssimos benfeitores, religiosos e devotos, que ofertaram para o culto de Deus toda sorte de decoroso ornamento.

Enquanto estavam no templo, Claudio Merulo²⁷ tocava o órgão para a liturgia das Vésperas canônicas que ali acontecia; tendo concluído o serviço, foram devidamente apresentados e, juntos, decidiram visitar Adriano Willaert. Ao saírem, encontraram um cortesão gentil-homem que, vindo de longe, também queria encontrar aquele famoso maestro. Conhecedor dos assuntos musicais pela elevada via da Filosofia grega e latina, *Desiderio* ou Desejo, enquanto forasteiro²⁸ – Lombardo, de Pádua – viabiliza literariamente o diálogo concretizado na casa de Willaert, cumprindo o papel de árbitro neutro das opiniões de Zarlino (e dos demais presentes no diálogo) e, ao mesmo tempo, como homem curioso – ou seja, diletante, culto e nobre – pode questionar todos os mestres ali presentes.

[...] por acaso chegou um digno e honrado gentil-homem estrangeiro, amigo do Maestro Adriano que também havia vindo visitá-lo. Eles grandemente se deleitavam através da Música, porém, sobretudo desejavam ouvir as razões das coisas daquela Arte e Ciência uma vez que por muitos antes havia estudado tanto na Filosofia quanto lido muitos autores gregos e latinos que de música tratavam. Seu nome era *Desejo*.

[...] à caso arriuò un degno & honorato gentil’huomo forastiero, amico di M. Adriano: uenuto simigliantemente per cagione di uisitarlo. Questi grandem~ete si dilettaua della Musica: ma sopra ogni altra cosa desideraua udir ragionare delle cose dell’Arte et della Scie~za: percioche per molti anni

– que transcende sobremaneira a função didática que exercem no primeiro caso – pois ativamente estão engajados na produção de um significado particular e específico na forma. Deve-se, no entanto, observar mais que a tipologia literária, a função do diálogo e os artifícios de verossimilhança empregados pelo autor – bem como compreender a obra enquanto ferramenta de comunicação a partir de seus destinatários e interlocutores.

²⁷ Para além da claríssima memória do príncipe da Transilvânia, assim como *opera* zarliniana constitui monumento do mestre Willaert, o *Transilvano* de Diruta registra alegadamente a escola técnica do organista Claudio Merulo, do qual foi aluno. Além do crédito dado pelo autor ao seu mestre e sua arte, há uma carta de Merulo – publicada no corpo deste tratado – que apresenta e endossa as colocações de Diruta quanto às preceptivas técnicas para o teclado do órgão e cravo.

²⁸ O lugar-comum da invenção retórica do estrangeiro é utilizada também por Girolamo Diruta na composição do personagem *transilvano* que serve de interlocutor do diálogo homônimo publicado em 1593 em Veneza.

innanzi studiato hauea nella Filosofia: & hauea letto molti autori Greci & latini, i quali di Musica trattauano. Di questo il nome era Desiderio [...]

* * *

Coerente com a doutrina de Diodorus e Horácio sobre a excelência da escrita e a promessa da imortalidade do autor e dos nomes elencados numa obra – motivação explícita de muitos tratadistas – a noção de *monumentum* à memória de ambos – autores e dedicatários – ocorre de vários modos nessa literatura – seja na inserção ao longo do texto de algum elogio ao personagem, à invenção – como no caso do *transilvano* na obra de Diruta – ou a dramatização de um diálogo entre certos personagens – à emulação do *De Oratore* de Cícero ou dos diálogos platônicos, exemplarmente.

Imbuído, certamente, por esses valores, Zarlino inicialmente introduz sua mais extensa obra, as Instituições Harmônicas, publicada em Veneza em 1558, através de um curto exórdio de duas páginas. Seu discurso, quase despreziosamente, inicia-se precisamente como o recomendado a Herênio – de modo aparentemente não preparado, com palavras informais, mas antecipando que a matéria é alta, estabelecida por Deus: “Muitas vezes, fico pensando e raciocinando sobre muitas coisas que o sumo Deus, por sua benignidade, concedeu aos mortais; compreendi claramente que dentre as mais maravilhosas, a sua particular graça foi ter concedido a nós o uso da voz articulada”²⁹. Deus, diz Zarlino, na sua bondade doou aos mortais a fala articulada – e, o homem, acima de todos os animais, pode, por essa razão, expor aquilo que foi formado em sua alma. Isso o distingue das bestas, e o faz, portanto, superior a elas. Foi a fala, prossegue nosso autor, que atraiu e reuniu os homens que antes viviam espalhados nas selvas e nos montes quase como feras, possibilitando que vivessem juntos e construíssem cidades e castelos em solidariedade – sob a virtude da boa ordem, contratando um ao outro, ajudando-se mutuamente. A necessidade da comunicação foi paulatinamente estimulando aqueles de engenho elevado a usar modos mais ornamentados e deleitáveis e palavras belas e ilustres incitando com esforço os outros homens a desenvolver aquilo que lhes faz superior aos animais. Tal tópica, encontrada também no tratado de G. Diruta (1593), é exposta por Aristóteles no *De Anima*, obra que trata do caráter da alma humana exposta sobretudo em ideias articuladas pela voz – tornando o homem um animal superior aos demais. Zarlino prossegue declarando que, não se dando por satisfeitos, eles tentaram ir ainda além, procurando alçar um grau mais alto de perfeição. Desse modo, começaram a incluir na fala a harmonia e a partir de

²⁹ MOLTE fiate meco pensando, et riuolgendomi per la mente varie cose, che il sommo Iddio ha per sua benignità donato a mortali; ho compreso chiaramente, che tra le più marauigliose è l' hauer conceduto loro particular gratia di vsar la voce articolata;

então, investigando diversos ritmos e metros, perceberam que deleitavam muitíssimo as almas. Tal método de composição fez surgir Hinos, Poemas heróicos, trágicos e cômicos. Com número, com fala e com harmonia puderam, então, cantar louvores e glorificar os seus deuses (o seu Deus – conforme alterado na edição de 1589). Conforme desejavam, moviam e excitavam as vontades e desejos dos homens bem como os acalmava igualmente. Aqueles que, de fato, conseguiam tais feitos eram muito estimados e honrados – e por terem obtido tamanho saber eram indistintamente chamados de ‘músicos’, ‘poetas’ e ‘sábios’. E quanto mais desenvolviam a música, enquanto suma e singular doutrina, maior reverência era dada a eles por serem ‘músicos’. Embora lugar comum na Antiguidade clássica, especialmente na *opera* platônica, a atribuição à música de poderes éticos e morais – mesmo inserida no contexto do medieval *quadriuium* boeciano – é tópica revista durante o Renascimento. Francesco Philelpho no *De morali disciplina libri quinque*, 1552, livro II, p. 23, diz a esse respeito:

Enquanto as três disciplinas matemáticas – aritmética, geometria, astronomia – se ocupam da especulação da verdade, a música é a única que não o faz. Ela, entretanto, é muitíssima útil ao estudo da Moral e, conforme a disposição da alma, excita-a ou a acalma. Quem pode duvidar que as condições da nossa alma e corpo não sejam reguladas pelas mesmas proporções que vemos modular em harmonia?

Etenim cum três matheseos disciplinae circa veritatis investigationem versentur, arithmetica, geometria, astronomia, sola musica est quae non modo veritatem speculetur, sed moralitatis etiam studio sit perutilis, et ad omnes animi affectiones vel incitandas vel sedandas máxime accomodata. Nam quis dubitet animi nostri corporisque statum eisdem quodammodo proportionibus esse compositum, quibus modulationes Harmonicas coniungi copularisque videmus?

Como ilustração, o autor cita o exemplo das crianças que facilmente se agitam sob a influência de sons ásperos e desagradáveis e se deleitam através de sons doces. Entretanto, talvez pela malignidade do tempo ou pela negligência dos homens, continua Zarlino em seu próêmio, a música – assim como outras atividades intelectuais – foi rebaixada à pouca estima como coisa abjeta a quase todos e, de honrada, passou a ser negligenciada pela maioria dos homens, sendo hoje somente reconhecida e estimada pelos grandes e doutos.³⁰ Embora tacitamente dilacerada, rebaixada e executada de modo indigno e péssimo, graças a Deus – na sua potência, sabedoria e bondade – talvez por não suportar que fosse tão vil a arte que serve ao seu louvor, a música foi magnificamente preservada em alguns homens que através de doces e graciosos sons, com hinos o cultuam e antecipam, de algum modo, a grande suavidade dos

³⁰ O autor aqui, certamente, refere-se, ainda que indiretamente, aos gentis-homens que cultivam e apoiam a arte da música em seu tempo, especialmente aos seus leitores cortesãos e nobres.

louvores angélicos que, no céu, bendizem a sua majestade. Girolamo Diruta (2014, p.81) expressa como fortuna em seu exórdio (publicado em 1593) também essa tópica – que o autor localiza inscrita na pintura do órgão da igreja de S. Pedro de Perugia “*Haec si contingunt Terris, quae gaudia Caelo?*”:

[...] e a doçura e suavidade com que [o órgão] reúne todos os outros instrumentos, para representar na Terra, o suavíssimo concerto dos beatos espíritos do céu, louvando o Deus bendito [...] Como se dissesse: se na Terra já se regozija com tal suave harmonia. Buscada com tanto artifício pelos ouvidos humanos, qual gozo e alegria devem ser os coros angélicos e de Beatos Espíritos no Céu?

& quale la dolcezza, & soavità che rendano in esso insieme bene vniti tutti gli altri instrumenti, per rappresentare in Terra il soavissimo concerto de Beati Spiriti in Cielo, in lodare Iddio Benedetto [...] Come si dicesse, Se in Terra si gode di tale soaue armonia, con tanto artifício procurata all'orecchie humane; qual godimento, & gioia debbe essere de'chori Angelici & de Beati Spiriti in Cielo?

Adriano Willaert, professor e mentor de G. Zarlino, é apontado neste proêmio como um dos mais raros intelectuais de seu tempo. Podemos, de fato, inferir que toda a obra serve de *monumentum* à memória desse músico – dado o louvor com que é citado ao longo do texto. Zarlino, curiosamente aponta que Adriano jamais exercitou-se como um tocador:

[...] Adriano Willaert, verdadeiramente um dos mais raros intellectos [de nosso tempo], jamais exercitou-se na música prática, porém, como um novo Pitágoras examinando-a minuciosamente, pesquisou seus muitos erros e purgando-os, a executou até devolver sua honra e dignidade como dantes possuía e, com razão, como o deveria ser; Suas composições nos dão claríssimo exemplo da ordem racional e do modo elegante que nos legou para compor quaisquer músicas [...]

[...] Adriano Willaert, veramente vno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuouo Pithagora essaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere, et ritrouandoui infiniti errori, ha cominciato a leuargli, et a ridurla verso quell' honore et dignità, che già ella era, et che ragioneuolmente doueria essere; et hà mostrato vn' ordine ragioneuole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena, et nelle sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo essemplio. [...]

Não há dúvidas de que se trata de um louvor de natureza epidíctica e não um dado científico porque é evidente que ao exercício da profissão de músico é essencial o conhecimento prático advindo do treinamento prescrito pelo próprio G. Zarlino na terceira e quarta partes das *Instituições Harmônicas*. Sem conhecer contraponto *alla mente*, os *obblighi* compositivos bem como as instruções canônicas, entre outros preceitos basilares, é impossível ser Compositor – muito menos mestre-capela – segundo aquele modelo e época. Considerando a composição ética e da memória do mestre, o autor aqui lança mão dos recursos oratórios e ao mesmo tempo

em que honra Adriano, explicita a tópica retórica acima descrita: “a música prática deverá ser amparada na especulativa”. Por essa razão, embora seja evidente a influência do aparato clássico da retórica nesses escritos³¹, devemos considerar uma fundamental diferença em relação às **primevas** orientações, que concernem, sobremaneira, à **expressão oral e ao papel do orador no contexto forense** – seja na Antiguidade Clássica ou no Renascimento – uma vez que os tratados, nesse caso, são sempre obras **escritas**.

Outros tratadistas também empregaram o mesmo expediente da oferta “divina” exordial, como Ganassi em 1535 na *Fontegara* na tradução de Tettamanti (2010, p. 76) – no qual, dirigindo-se ao Sereníssimo Príncipe de Veneza com as reverências tomadas do louvor divino, o autor também recupera a tópica de Sêneca estabelecida no primeiro livro capítulo VI do *De beneficii* e amplamente debatida, inclusive na *Summa* de S. Tomás na questão 106, de que o benefício material de alguma oferta deve ser avaliado mais pela intenção do doador do que pelo valor material da mesma. Muitas vezes, diz Sêneca, ficamos mais obrigados a quem nos fez pequenos favores, mas com grande generosidade – pois o que nos deu, mesmo sendo pouco, nos deu de bom grado:

Sempre se viu que todos os Imperadores, Reis e Duques, quanto maiores foram, seja pela grandeza de estado ou pela divindade de engenho, mais abraçaram os pobres servidores e súditos seus; e quando por estes lhes foi oferecido algum presente, fruto de seus esforços, ainda que fossem pequenos e humildes, comparados com a grandeza deles, nunca foram desdenhados, pelo contrário, foram aceitos com benevolência. Eu, portanto, Ilustríssimo Príncipe, tomando coragem através dos exemplos mencionados anteriormente, **ofereço, dou e dedico à Vossa Sublimidade a minha presente obra da flauta doce, intitulada ‘A Fontegara’**, com muito esforço e elucubrações extraídas de infinito número de instrumentos e reconduzida à perfeição (grifos nossos).

Pietro Aaron, igualmente, no exórdio do *Thoscanello* de 1523 também recorre, para o louvor do Príncipe³², ao passo da abnegação do seu trabalho intelectual em favor do deleite

³¹ A aplicação – mesmo que evidente – dos preceitos da Eloquência na tratadística musical justificada através do amplamente discutido conceito de “Renascimento” dos antigos e da ressonância daquelas ideias presentes e indicadas naquela rica escritura – como testemunham todos os argumentos até agora explicitados – traça uma relação inovadora de humanistas e músicos com a produção escrita e sobre a qual nos deteremos no segundo capítulo, especialmente. O recurso da reprodução em larga escala de um escrito potencializou o alcance e a penetração, mesmo enquanto possibilidade, da memória perpétua do autor bem como do mecenas elogiado – que é, nomeadamente, além do primeiro leitor, razão da escrita e publicação da obra.

³² No âmbito da dedicatória a **autoridades religiosas**, G. Artusi, na segunda edição da “Arte do Contraponto” publicado em 1598, elege D. Ambrosio Morandi da Bologna, prior “osservantissimo”, que, enquanto perfeito conhecedor das Ciências plenamente reconhece o valor daquela oferta – não como muitos daqueles que leem as obras musicais não por deleite dos estudos e da ciência senão por “passatempo”. Afirma o autor: “como todos sabem que na juventude e, agora, ainda mais na idade viril o que é deleitável, e, portanto, se regozijam com os assuntos musicais, não como muitos, que se servem dela como um passatempo, mas como Ciência tal como as

daquele a quem a obra é dedicada – e seu primeiro leitor:

E isso, tal como em outras coisas abertamente se demonstra, do mesmo modo como em todas as faculdades de engenho e em todos os tempos vemos que foram os homens mais estudiosos, os quais os príncipes mais apreciaram, que nesse empreendimento mais se esforçaram para agradar ao Príncipe – do qual, às suas obras, não esperavam nenhuma recompensa [...].

Et questo si come in altre cose apertamente si dimostra, così in ciascuna facoltà di ingegno, perciò che noi uediamo in ogni tempo di quelle uirtù essere stati gli huomini più studiosi, de le quali e principi più si sono dilettrati perciò che ciascuno più uolentieri in esse si e affaticato per piacere al principe, dal quale speraua a le sue fatiche premio alcuno [...].

Girolamo Diruta menciona, do mesmo modo, o argumento da ‘pequena oferta’ na dedicatória do segundo volume do *Il Transilvano* publicado em 1610: ao encomiar a nobre dedicatária, a princesa Leonora Sforza, Diruta afirmando a sua servidão e humildade, declara que sua pequena obra embora não consiga comparar-se nem à grandeza daquela nobre e nem ao seu desejo de louvá-la, pretende – aludindo à preceptiva de Sêneca – que a mesma seja bem recebida pela princesa:

Mesmo modesta esta oferta deseja manifestar a minha sincera vontade de lhe reverenciar – que, embora tamanha, não se compara à sua grandeza. E é com extrema humildade que dedico a Vossa Excelência a obra e a minha devota servidão, pedindo solícito a Deus, nosso Senhor, o cumprimento dos seus desejos.

[...] così ella sia per aggradire nella picciola offerta la grandezza dell’animo mio, che nel riverir lei non si lascia vincere dalla grandezza sua, mentre se gl’opponne con l’estrema humiltà, con la quale dedico à V. E. l’Opera, e la devota servitù mia, & humilmente inchinandomeli da Nostro Signore Iddio le auguro compimento de suoi desiderii.

Argumento idêntico retomamos na conclusão da dedicatória do mencionado *Thoscanello* de Aaron, onde lemos explicitamente também a doação – o pertencimento, portanto – das obras musicais ao seu dedicatário:

À Vossa Senhoria, portanto, apresento este meu livrinho, o qual, embora não seja perfeitamente condizente à grandeza de Vossa Senhoria, não obstante ao meu pequeno poder frente à sua gentileza, espero que muito não lhe desagrade. Fique a Vossa Senhoria contente, pois, sendo eu seu, suas sejam e se nomeiem também as minhas obras.

Fo adunque a uostra signoria presente di questo mio libretto, il quale come a la grandezza di uostra signoria non sia conueneuole, non di meno & al piccolo potere mio, & a la gentilezza di quella non molto si disconuiene. Resti contenta uostra signoria, che essendo io suo, & anchora le cose mie (quali si sieno) sue & siano, & si chiamino.

demais Ciências e com todos os seus louvores [...]. Aqui poderia fazer um panegírico em louvor das suas qualidades, mas, calo-me para não ser taxado de adulator”.

Padre da Ordem de S. Agostinho, Ludovico Zacconi publica em 1592 a primeira parte do seu tratado *Prattica Musica* dedicado ao “ao Sereníssimo e Graciosíssimo, meu Senhor e Patrono Guilelmo” duque da alta e baixa Baviera – corte em que precedentemente havia trabalhado Orlando di Lassus. Sob o título de “Músico do Sereníssimo Príncipe da Baviera”, Zacconi escreve a Dedicatória àquele sob o mesmo expediente:

Àquele que serve ou se encontra em servidão ligado, Sereníssimo Senhor, não sei qual sinal pode (através do seu ofício) demonstrar maior gratidão ao seu sempre venerado e amado patrono (patrão). Em que medida deve expor-se fielmente em seu serviço ou naquilo que àquele mais agrada e apraz bem como a ele doar com servidão pronta e fiel uma das suas mais caras e estimadas coisas; que, se ele, ao lhe servir com diligência e bem, certo e seguro penhor do seu bom amor os entrega, doando lhe então, aquilo que ele mais preza e estima – o que faz sem nenhuma dúvida e com firme e indubitável fé.

CHI serue & si ritroua in seruitù legato Sereniss. Sig. non sòqual segno di maggior gratitudine possa (faticandosi) mostrare verso il suo sempre reuerito, & amato padrone, quante che col'esporsi tutto fedelmente in suo seruitio, ò in quello che piu gl'aggrada & piace, donarli anco con la seruitù pronta & fedele vna delle sue piu care & stimate cose; che s'egli nel seruirlo con dilligenza & bene, certo & sicuro pegno del suo buono amor li porge, donandoli poi quello ch'egli piu prezza & stima, allhora senza alcun dubbio gli ne sa certa & indubitata fede.

Ludovico Zacconi já nas primeiras linhas do primeiro capítulo (1592, fl. 1) do *Prattica di Musica* confirma a primazia da escrita para esse fim recuperando o referido tópico: “[as palavras] pouco ou nada são perante o benefício da escrita: porque as palavras são levadas pelo vento e retratam os fatos enquanto acontecem, mas, aquilo que se faz ou diz quando à pena se submete – sejam fatos ou opiniões – permanecem, no ato, vivos para sempre”. Decorosamente justificado pelo “benefício do próximo”, o autor afirma que, aquele que escreve ao mesmo tempo em que contribui para o contínuo desenvolvimento da humanidade ingressa no terreno da imortalidade – “aonde não há o perigo de ser esquecido ou corroído pelos vermes” – e, tal como Diógenes, Anaxágoras, Aristóteles, Platão, ser eternamente estimado pela História. Esse irresistível poder concedido através dos estudos, no qual “se consomem noites inteiras”, prossegue o autor, não é apenas útil: coroa a alma do homem mortal e dá também dignidade, afugenta o Mal e dispõe ao Bem - pois enquanto com concentração se estuda – ou atentamente se escuta, ou lê – reunidos os sentidos para a inteligência daquilo que lê ou escuta se fica completamente absorvido e nem a vontade nem qualquer objeto se lhe pode distrair.

Enquanto meio e boa causa para tirar o homem do ócio e fazê-lo agir virtuosamente – Zacconi recorda – “bem sabiam os antigos” que para não deixar a vontade por demais licenciosa nem os sentidos perdidos em meio a diversos estímulos todo o tempo em que vivessem

deveriam dedicar-se às Ciências – e, conclui que, por essa razão, mesmo mortos, ainda vivem.

[...] os anos que consumaram até serem feitos imortais [pois, mesmo] mortos, ainda vivem – e viverão sempre [quanto mais] bem esculpidos e enraizados forem nas mentes humanas [...].

[...] & gli anni tutti vi consumaranno, finche fatti mortali: morti, ancor uiuono, & viueranno sempre piu che mai, talmente i ritratti loro nelle menti humane sono si ben scolpiti, & radicati [...].

Nisso, Zacconi considera amparar-se a fé daqueles que se dedicam a escrever e filosofar e registra que, entre esses, também se encontram aqueles que escrevem sobre música e podem registrar por extenso a tradição da arte em várias línguas e lugares.

Os que não sabem [...] e pouco ou nada estimam do trabalho do próximo, são como o Olmo - sem dar nem fruto, nem flor, só se multiplicam e dão sombra. [...] Que alegria e vantagem podermos saber dos eventos da criação divina através das Escrituras: que o nosso primeiro pai caísse, que a terra se inundasse, que o primeiro homicídio se cometesse, a primeira vítima fosse imolada, da primeira guerra, dos primeiros anos vividos, de que modo Sodoma fosse punida, um a um os acontecimentos se encadeassem através da história - e tudo o mais que as escrituras nos narram. Se Moisés, santo e profeta, a história da criação do mundo não a tivesse escrito, como a poderíamos saber? [...] Entretanto, o benefício de saber os fatos e as coisas que ocorreram antigamente pouco seria se não fossem os múltiplos registros e as várias e as diferentes interpretações que em numerosas cópias chegaram até nós - e sem as quais seríamos tão ignorantes quanto as estátuas esculpidas e duro mármore. [...] E, para mim, tal missão é tão grande que nenhum dinheiro pode recompensar, verdadeiro legado imortal de lições, refinados pensamentos e sutis investigações. [...] Mas o que diremos nós do débito que temos àqueles que da nossa fé escreveram as Sagradas Escrituras e as Normas Apostólicas que nos dão seguro testemunho das promessas divinas? [...] Quem nos garantiria que as guerras, as pestes, e o próprio tempo não teriam até agora perdido ou falseado [o que conhecemos]? Por isso sempre digo que nunca é suficiente agradecer aqueles que com tanto trabalho e suor não por pouco tempo dedicaram-se a essa tarefa.

COLORO che non sanno piu che tanto [...] poco ò nulla stimano le fatiche altrui, [...] tra il numero grande delle persone come Olmo infra le piante, che senza produr frutto ne fiore, d'altro non è buono; che di multiplicar in quantità, & di far ombra. [...] quando che per essi con giouamento si grande & dolcezza si incredibile habbiamo notitia come Iddio questo Mondo fabricasse: in che modo il nostro primo Padre da tanto ben cadesse: per qual causa la terra s'inondasse, che il primo homicidio commettesse, doue la prima vittima s'immolasse, per donde il guerreggiar n'uscisse, quanto ne i primi anni si viuesse, in che maniera Sodoma si punisse, che cosa di tempo in tempo ne seguisse, & altro ch'assai hauerei che fare, se ciò che è fatto ad vna ad vna io raccontasse, & tutto quello che ci narrano le scritture io dir volesse. [...] poiche se Mosè Profeta Santo, l'histoire della creation del Mondo scritto non hauesse, non sapressimo che prima quì uenisse [...] Ma questo beneficio di saper i fatti & le cose anticamente occorse seria poco al par di quello che habbiamo riceuuto, quando che se non fossero i scritti di quello, & di quello: con le varie, & diuerse interpretationi che in tanto gran numero, & copia si son fatte: seriamo si ignoranti che di dottrina alle statue che in duro marmo

sono intagliate, ò a quelle che son scolpite in secco legno ci potressimo somigliare. [...] Questo è quel obbligo sì grande che al mio parere, con nissuna cosa si può ricompensare, ne che con qual si voglia riccho prezzo si può pagare. Non è egli cosa di prezzo incomparabile che quegli alti pensieri, quelle dottrine singolari, quelle sottile inuestigationi, & quei arguti detti [...] Ma che diremo del obbligo ch'habbiamo a chi della nostra fede si altamente scrisse: quando che per le scritture Euangeliche, & che le norme Apostoliche rendendoci testimonianza certa delle promesse diuine sappiamo [...] chi n'assicureria che le guerre, le pestilenze, et il lungo tempo, non ce l'hauesse fin hora tolte, & fraudate? per questo io dico che non mai a bastanza ringratiar possiamo quelli che ciò [...] con tanta fatica, & sudore non così in pochi anni fecero acquisto.

No que toca à música, a tarefa do tratadista no âmbito da memória é ainda mais elaborada pois a escrita garante a perpetuação dos segredos da arte e dos seus artífices, constituindo, outrossim, uma verdadeira hermenêutica – onde os primeiros a escreverem facilitaram o caminho daqueles que vieram em seguida – que beneficia o crescimento e desenvolvimento da arte da música. As opiniões e procedimentos técnicos ao serem deitados ao papel enquanto immortalizam seus autores – e essas obras coligem usualmente mais que a opinião particular daquele autor – favorecem a perfeição da própria arte.

Assim, mesmo através desse modesto meio pude celebrar e universalmente citar os honrados e famosos escritores de Música bem como difundir o débito que temos para com eles por terem conservado aquilo que mais apreciamos e devemos apreciar. E quero concluir esse particular raciocínio dizendo que tanto pela fama dos escritores, quanto pela bela ordem dos seus escritos o crescimento dos artífices dessa arte quase vexa as outras ciências [...]. E não há dúvidas de que isso se deve senão ao trabalho e às obras escritas para facilitar a profissão e a arte que antes era difícil e complicada e fazê-la cada vez mais clara e acessível. [...] Esse é o pensamento que fez, faz e fará a música sempre progredir e aumentar em importância: facilitar as coisas obscuras e fazê-las claras de modo que a arte, antes pobre, seja rica e faça todo o mundo maravilhar-se. Se hoje vemos tantos professores de música honrados e dignos de fama, quantos mais florescerão ao verem os assuntos tratados com tanta clareza [...].

Così con questo picciol mezzo di hauer commemorato, & fatta mentione vniuersale sale de gli honorati, & famosi scrittori di Musica con hauerne detto, & dimostrato l'obbligo che di douemo hauere, per hauerci conseruato, quello ch'essi più prezzaranno, & noi debbiamo prezzare: per esserci stato che con tanta forza, & sì altamente n'habbia scritto; verò a questa particular conclusione che la Musica si per la fama de gli scrittori, & sì per il ben ordine delle loro scritture hora la sia venuta in tanta stima, & reputatione che quali fa vergogna all'altre scienze [...]

Il che se noi consideriamo ben non nasce da altro, & da altro non viene se non dalle fatiche tante che si son fatte per facilitar la professione, & arte, che per prima era sì faticosa, & difficile. [...] Questo pensiero è stato quello che l'ha fatta diuenir tale, & farà che di continuo la s'habbia d'agumentare: sì perche si son facilitate le cose oscure, & fatte chiare; sì anco perche si faranno tutta via col tempo di bene in meglio. Di modo che la Musica di pouera che fu per prima verrà sì riccha che farà tutto il mondo merauigliare.

Se lo può ben ogni vno pensare che se hora al presente fioriscano tanti professori di Musica, d'honore e fama meritamente degni: che ne fioriranno anco per l'auuenire essendosi trouato con tanta facilità quanto si vede;

1.4. Epílogo.

O papel do tratado musical enquanto memória, como vimos, de um príncipe ou de um *valent'huomo* da arte é um dos principais argumentos elaborados junto aos exórdios das obras sobre as quais nos debruçamos para a justificativa daquelas publicações. Além de empregarem as técnicas clássicas da construção literária, mormente da Eloquência, nossos tratadistas emprestam ao assunto artístico outro importante e corrente argumento. Sob a justificativa de *giouare altrui*, ou seja, de beneficiar o próximo e favorecer o bem comum (tal como um deus para o seu fiel), unanimemente fundamentam a *fatica* que empreendem sob a égide da abnegação, completando a tríplice base dos argumentos – o deleite e memória do príncipe, o tratado como monumento da arte ou de algum artífice e a escrita do mesmo para o benefício alheio (e não para a própria promoção), conforme vimos nas preceptivas sobre o exórdio.

Diz Zarlino (1558), com grifos nossos:

Assim, porque percebi, que são muitos aqueles dos quais, parte por curiosidade, parte pela verdadeira vontade de aprender, desejam que alguém se disponha a mostrar o caminho para compor musicalmente com bela, doura e elegante ordem. Eu, assim, me esforcei para escrever as presentes INSTITUIÇÕES HARMÔNICAS, recolhendo diversos argumentos dos bons antigos, e experimentando-os novamente, para verificar se pudesse, por ventura, conseguir satisfazer, em alguma medida, este tal desejo e à **obrigação que tem o homem de beneficiar os outros homens**.

Hora perche hò inteso, che vi sono di molti, de quali parte per curiosità, et parte veramente per volere imparare desiderano, che alcuno si muoua a mostrar la via del componer musicalmente con ordine bello, dotto et elegante; io hò preso fatica di scriuer le presenti ISTITVTIONI, raccogliendo diuerse cose da i buoni antichi, et ritrouandone ancora io di nuouo, per far proua, se io potessi per auentura esser atto a soddisfare in qualche parte a cotal desiderio, et all' obbligo, che hà l' huomo di giouare a gli altri huomini.

Diruta (1593) também recorre a esta justificativa, colocando-a na boca do *Transilvano*:

Tr. Discretamente vos rendo os devidos agradecimentos e lamento não poder retribuir à altura a vossa generosidade e disposição. E, vendo-vos assim pronto **a ajudar os outros**, me pareceria oportuno que publicásseis esta obra – para o auxílio e clamor de muitos, e em particular, ao do Sr. Claudio Merulo.
Dir. Já que insistis, me alegro em fazê-lo logo – e que digam os maledicentes o que melhor lhes parecer.

*Tr. Co'l tacere ui rendo le douute gratie, e duolmi non poter sodisfare all' obbligo, & la prontezza dell' animo vostro. E poi che ui ueggio cosi pronto nel **giouare altrui** mi parrebbe bene, se voi deste questa vostra Opera in luce, che giouareste à molti, e sodisfareste alle preghiere di tanti, & in particolare al Sig. Claudio Merulo.*

Dir. Horsù, cosi pregato, mi contento di farlo, e dicano pur' i maledicenti quel che più li piace.

Giovanni Artusi, no *L'Arte del Contraponto* de 1585 também, com grifos nossos, repete o mesmo argumento:

[...] Assim, cada um deverá tomar desta minha obra aquilo que mais lhe aprouver, ficando quite **pela vontade que tenho de beneficiar a todos** e satisfazê-los com o que mais sei e posso. Aceitai, pois, de bom grado estas poucas folhas; uma vez que as vir que vos são úteis, como espero, me empenharei em vos dar mais alguma coisa que vos será útil e agradável. Outro prêmio não desejo de vós senão que peçais ao Senhor por mim.

[...] *Così piglierà ogn'uno, di queste mie fatiche quello che più gli piacerà, restando pago dell'animo, che hò di **giouare à tutti**, e sodisfarli quanto più so, & posso. Accetate dunque uolontieri queste poche di Carte, che se uedrò che uì siano grate, come spero, m'affaticarò per darui qualche altra cosa, che uì sarà di utile, e di contento. Né altro premio desidero da uoi, se non che preghiate il Signore per me.*

Ludovico Zacconi, no *Prattica di Musica* de 1592, também frequenta a mesma tópica:

[...] **a todos, serei**, enquanto tiver espírito e vida – por tanta bondade e cortesia – **sempre obrigado** (grato) [...].

[...] **resterò à tutti** in universale di tanta benignità & cortesia fin che haurò spirto & vita sempre **obligato** [...].

Riccardo Rognoni (1592) no manual *Passaggi per potersi essercitare* manifesta igualmente a justificativa do mencionado *obbligo* – porém, enquanto *desiderio*:

Se não fosse pelo **desejo que sempre tive de beneficiar** (os outros) – tanto pelo bem público quanto pela obrigação de servir à pátria ou, ainda, pela grande cortesia dos cidadãos aos quais sou muito obrigado – eu não teria aberto mão da comodidade de compor – e, seguramente, não tão cedo sairia essa minha obra [...].

Sì al desiderio, ch'ho hauuto sempre di giouare al ben publico, che per obbligo di Patria, anco per la cortesia grande de' Cittadini obligatissimo hauesse risposto la commodità del Compor-re (al sicuro) sì tardi hora non uscirebbe questa mia fatica [...].

A **obrigação de beneficiar o próximo** basicamente articula outras duas tópicas discursivas, além daquela já discutida no contexto teológico: a primeira, ligada à tradição cristã propagada no Renascimento – lida como ideia cortesã em manuais de nobreza, como no volume de Zarrabini *Della nobilità civile e christiana* publicado em Veneza em 1586 – e, a segunda, relativa ao pensamento descrito por Sênecas no *De Beneficii* e discutido por S. Tomás de Aquino na *Suma Teológica*. Zarrabini e tantos outros escritores desse gênero explicitam o ideal da vida pública ao argumentar a necessidade do cortesão de conhecer e articular publicamente, como estabelece Cícero no *De Oratore* para o orador perfeito, diversos conhecimentos e, eloquente e decorosamente, pronunciá-los. Como aos nobres, diz-nos

Zarrabbini, abundam riqueza, bens temporais e muitas comodidades – dos quais muitos artesãos e cidadãos são privos – por essa razão, devem e são obrigados, pela lei divina e da nobreza civil a usar todo o zelo possível para que em tudo vivam, eles e seus filhos, para o benefício da pátria (*giouare alla patria loro*) com temor a Deus e para a graça dos Homens. Nesse mesmo sentido, a respeito da passagem bíblica do livro de Mateus 25, 20, comenta Ludovico Muratori (1768, p. 39) no *Della carità cristiana*:

[...] Quanto maiores serão os Talentos, os dons e as habilidades a nós doados pela mão benfazeja (de Deus), tanto maior será a nossa obrigação de beneficiar o próximo [...]

[...] *quanto maggiori saranno i Talenti, i doni, e le abilità a noi compartite dalla sua benefica mano, tanto più grande uerrà ad esser l'Obbligo nostro di giouare ad altrui* [...]

Na Suma Teológica de S. Tomás, a obrigação do cristão em beneficiar o próximo é discutida no *Tratado da Gratidão* (1981) questão 106. Aqui, o autor, combinando a doutrina evangélica e as preceptivas de Sêneca, estabelece que o reconhecimento acontece em três níveis hierárquicos: o da justiça, o da graça e o da amizade. O primeiro nível é aquele do reconhecimento do benefício em igualdade da causa – ao que se retribui na mesma medida. O segundo, da graça, relaciona-se à mercê e excede, no agradecimento, àquilo que foi doado. O último e mais profundo nível da gratidão é o que cria um vínculo de débito que não cessa com a simples reposição do que foi doado, nem com uma graça que o transborde, mas, finalmente, aquele que cria uma obrigação virtuosa e infinita de gratidão³³:

O débito da gratidão deriva da caridade, que, quanto mais paga, tanto mais deve, conforme ao dito do Apóstolo: A ninguém devais coisa alguma, senão o amor com que vos ameis uns aos outros. Logo, não há inconveniente em ser interminável a obrigação da gratidão. (1981, p. 294, trad. de Alexandre

³³ Antonio Sampaio da Nóvoa (2014) no discurso final da Conferência "Formar professores para o futuro" durante o III Encontro PIBID UNESPAR a 26/09/2014, em Matinhos e Paranaguá (Estado do Paraná) compara a terminologia que as línguas ocidentais utilizam para expressar a gratidão a partir do tratado homônimo de S. Tomás – segue a transcrição do discurso oralmente proferido: “todos aqui saberão que o ‘Tratado da Gratidão’ de São Tomás de Aquino tem três níveis de gratidão: um nível superficial, um nível intermediário e um nível mais profundo. O nível superficial é o nível do reconhecimento, do reconhecimento intelectual, do nível cerebral, do nível cognitivo do reconhecimento. O segundo nível é o nível do agradecimento, do ‘dar graças a alguém’ por aquilo que esse alguém fez por nós. E o terceiro nível mais profundo do agradecimento é o nível do vínculo, é o nível do sentirmos vinculados e comprometidos com essas pessoas. E de repente descobri uma coisa na qual eu nunca tinha pensado, que em inglês ou em alemão se agradece no nível mais superficial da gratidão. Quando se diz “thank you” ou quando se diz “zu danken” estamos a agradecer no plano intelectual. Que na maior parte das outras línguas europeias, quando se agradece, agradece-se no nível intermediário da gratidão. Quando se diz “merci” em francês, quer-se dizer dar uma mercê, dar uma graça. Eu dou-lhe uma mercê, estou-lhe grato, dou-lhe uma mercê por aquilo que me trouxe, por aquilo que me deu. Ou “gracias” em espanhol, ou “grazie” em italiano. Dou-lhe uma graça por aquilo que me deu e é nesse sentido que eu lhe agradeço, é nesse sentido que eu lhe estou grato. E que só em português, que eu conheça, que eu saiba, é que se agradece com o terceiro nível, o terceiro nível, o nível mais profundo do tratado da gratidão. Nós dizemos “obrigado”. E obrigado quer dizer isso mesmo. Fico-vos obrigado. Fico obrigado perante vós. Fico vinculado perante vós. Fico-vos comprometido a um diálogo, agradecendo-vos o vosso convite, agradecendo-vos a vossa atenção.

Correia com modificações)

Ad secundum dicendum quod debitum gratitudinis ex caritate derivatur, quae, quanto plus solvitur, tanto magis debetur, secundum illud Rom. XIII, nemini quidquam debeatis, nisi ut invicem diligatis. Et ideo non est inconveniens si obligatio gratitudinis interminabilis sit.

Desse modo, quando os tratadistas acima elencados mencionam a obrigação de beneficiar o próximo como motivação para a publicação de seus trabalhos podemos inferir que estejam articulando a **obrigação** gerada a partir da virtude cristã do amor ao semelhante, tão valorizada na tratadística cortesã do Renascimento enquanto expressão discursiva das tópicas evangélicas. O tratado (obra intelectual) enquanto **fruto** do desenvolvimento do dom divino confiado ao cristão é, além da expressão da prosperidade do mencionado talento, um sinal visível a todos – como afirma Tomás de Aquino, no quinto artigo da nossa questão: “mas, quando manifestado por sinais, outro homem pode conhecê-lo. E assim, conhecemos o afeto de quem beneficia pelo mesmo modo porque o faz; por exemplo, se o faz de bom grado e prontamente”.

Considerando o discurso retórico dos tratados musicais no nível da sua elaboração literária percebemos que é claro o tratamento das matérias artísticas segundo as preceptivas da Eloquência, sobretudo, no âmbito das primeiras peças textuais que os compõem – desde o ordenamento dos argumentos, a seleção das autoridades mencionadas segundo o espírito humanista vigente na Itália do Renascimento até a repetição de fórmulas comuns ou de fatos da Antiguidade. Os Exórdios e Dedicções estão profundamente enraizados nessa tradição e, a partir do que demonstramos desde Aristóteles à Quintiliano até os seus comentadores no Renascimento, podemos mais perfeitamente compreender as relações e diálogos intertextuais presentes nessas peças. A desejada disposição favorável do dedicatário, em primeiro lugar – e a dos leitores cortesãos, em segundo – é captada pelos tratadistas musicais através do uso das antigas técnicas do discurso forense – cujas preceptivas lemos a partir da versão renascentista de Quintiliano: a suave introdução dos assuntos a serem tratados, a consideração textual do autor publicamente em relação aos mecenas e a aparência formal dos assuntos artísticos são pontos que, se abordados fora do escopo que apresentamos, podem render certa confusão. A profusão de diferentes opiniões das autoridades clássicas – muitas vezes divergentes entre si – são combinadas por nossos autores no discurso com função que extrapola a expectativa musicológica hodierna e visam demonstrar outro domínio – o trânsito retórico dos autores. Vale recordar as frequentes referências sob a forma de lista que os tratadistas fazem dos autores que suas obras citam – como quando Artusi enumera simplesmente o nome das autoridades que a sua obra compreende.

“Mais que informar”, diz-nos Toscanella na edição veneziana de Quintiliano, o orador busca “mover” – ou seja, suscitar e persuadir os leitores sob a influência dos seus discursos. Conhecendo, assim, o seu leitor primeiro, o tratadista busca elaborar e refinar seus argumentos técnicos conforme a necessidade: como vimos, Zarlino não se furta dos louvores próprios de um deus dirigidos aos seus mecenas, o Sereníssimo Príncipe – nas *Demonstrações Harmônicas* – e o Patriarca de Veneza, nas *Instituições Harmônicas* – enquanto Artusi (nota 34) explicita: “aqui poderia fazer um panegírico em louvor das suas qualidades, mas, calo-me para não ser taxado de adulator”.

A razão pela qual, ambos os religiosos resolvem expor o tratamento público que devem a essas autoridades, talvez, possa ser compreendida quando confrontamos ambas as falas ao regulamento do exórdio que percorremos. O perfeito orador sabe medir com prudência os limites do juiz e, do mesmo modo, um perfeito músico – a partir dessa noção – igualmente procede para que sua obra, de fato, seja bem recebida pelo Príncipe, pois o sucesso dessa tarefa, certamente, ampara-se na adequação dos conteúdos ao seu público. O engenhoso escritor calcula o melhor modo de apresentar-se ao seu público cortesão quando recorre a um certo expediente ora mais elaborado e rico de citações ora mais humildemente – sem que isso, a priori, seja um aspecto depreciativo – mas, antes, uma estratégia de discurso.

A seguir, a partir do exame dos discursos cortesãos sobre a Música dentro da tradição da conversação civil, pretendemos demonstrar a recuperação do ideal do Orador Perfeito relido no Renascimento na figura do Músico e Cortesão Perfeitos – ampliando, assim, o espectro da autoridade da Instituição Retórica, também mediadora das relações sociais no Renascimento.

Figura 6. Detalhe gráfico do Tratado *Demonstrationi Harmoniche* de Gioseffo Zarlino publicado em Veneza em 1588.

Fim do primeiro capítulo.

Capítulo II. As preceptivas musicais e cortesãs: do Orador Perfeito ao Músico e Gentil-homem perfeitos.

A publicação, em 1528, d'O Cortesão de Baltassar Castiglione na oficina veneziana do humanista e editor Aldo Manuzio – responsável pela difusão moderna de grande acervo da Antiguidade Clássica, através, sobretudo, da publicação de obras em vernáculo, latim e grego, de autores como Platão, Aristóteles, Sófocles e outros, bem como de obras Retóricas de grande envergadura, como o *De Oratore* de Cícero e a *Institutio Retorica* de Quintiliano, exemplarmente – é fundamental marco da recuperação do ideário do Orador Perfeito relido no Renascimento na criação do imaginário humanista – *Gentil'huomo* – cortesão. A profusão, ainda que prolixa, como descreve Nauert (2012, p. 432) sobre a recuperação quase que irrestrita de obras antigas pelos humanistas e seus editores, atende uma certa demanda – que será também musical – de um conhecimento amplo e refinado dos tópicos que dominavam o acervo do orador descrito por Quintiliano (e outros), que exercitando a célebre ideia de *vir bonus*, ou seja, a excelência no conhecer e pronunciar um amplo espectro de assuntos, aliado a uma indefectível moral, eticamente irrepreensível exposta, exemplarmente, por Cícero no *De Oratore*. Os atributos do cortesão, sua atuação civil e seus prazeres – sempre honestos – compõem uma miríade de exigências retóricas e sociais do nobre e sua conduta, na qual a Instituição Retórica se faz patente, sobretudo no que concerne ao Comportamento e à Educação, verdadeiro sistema que Lorenzetti (2003, p. 215) observa como “instrumento de autoreconhecimento e autodefinição da nobreza”. As autoridades trazidas do passado durante o Renascimento, embora não cubram completamente o quotidiano ordinário para o qual foram recuperadas, encontram nesse literal renascimento grande fortuna, uma vez que a questão do bom nascimento bem como a da educação baseada nos modelos da eloquência, explícita tanto em Quintiliano e Cícero (e em Aristóteles, primeiramente), fomentam o amadorismo diletante para inúmeras artes – em detrimento de um profissionalismo que, por seu caráter oficioso, é indecoroso ao expediente do ócio virtuoso, com seus jogos, dança, música e ditos graciosos. O próprio Castiglione, no reclamado esboço de *um outro Proêmio* ao Cortegiano, publicado postumamente em 1769 – como reivindica a publicação das *Lettere del Conte Baldessar Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'Abate Pierantonio Serassi* – afirma que seu tempo vê surgir uma figura histórica nova que articula habilidades particulares (1769, p. 193):

Entre, porém, as coisas que surgiram nesses nossos tempos, além das quais que temos notícia – e não muitos séculos, de nós, distantes – vemos ser

difundido esse modelo de homens, o quais chamamos de Cortesãos, que por toda a Cristandade se faz profissão [...]

Entre os homens a profissão desta dita Cortesania, por assim dizer, sintetizada quase como Arte e Disciplina, como ora, se vê [...].

[...] *Però trall'altre cose, che nate sono a' tempi, oltre li quali noi abbiam notizia, e non molto da' nostri secoli lontani, veggiamo essere invalsa questa sorte d'uomini, che noi chiamiamo Cortegiani, della qual cosa quasi per tutta Cristianità si fa molta professione [...]*

[...] *tra gli uomini professione di questa Cortegiania, per dire così, e riduttasi quasi in arte e disciplina, come ora si vede [...]*

Partícipe na formação do nobre na grande obra de Quintiliano, como vimos no capítulo anterior, a Música no Renascimento italiano recupera uma complexa rede de conhecimentos, tanto esperados aos que a gozam por deleite quanto para aqueles que a praticam por profissão, e transita duplamente entre músicos e cortesãos em um ambiente em que se requer que o tocador floresça como *valent'huomo* através do exercício do seu ofício ligado a um expediente humanista (ao menos retórico), e ao cortesão, que a exiba como ornamento de sua virtuosa vida. Enquanto, no plano da escritura, tratados de música fazem desfilar inúmeros ornamentos, lugares-comuns e conceitos da bibliografia humanista, manuais de cortesania listam razões para que gentis-homens recorram a música por variados motivos.

Uma verdadeira “retórica social” – como reporta Alain Pons (1993) – no *Les fondements rhetorico-philosophiques des traités de savoir-vivre italiens du XVIe siècle* – advém da aplicação humanista dos modelos exemplares de *vita civile* romana que Cícero oferece em seus escritos e no paradigma da educação para o orador perfeito de Quintiliano onde a linguagem, notadamente, é a excelente mediadora da civilidade Renascentista. Testemunham essa leitura as publicações dos “espelhos de príncipe” ou *specula principis* – literatura que codifica a vida cortesã em mimese ideal do soberano e a própria soberania, publicada em imitação de obras como *Para Demônico* de Isócrates, espécie de tratado de conduta civil e *Para Nicocles*, sobre os deveres do príncipe (felizmente traduzidos ao nosso vernáculo em 2010 na dissertação de mestrado de Júlio de Figueiredo Rego e nesta Universidade). Dezenas de *Il gentil'huomo* são trazidos à luz ao longo do século XVI por autores como Fausto da Longiano (1544), Girolamo Muzio (1575), Pompeo Rocchi (1568), na Itália, além do estimado *Il Corteggiano* já mencionado de Castiglione (1528) ou o de Agostino Nifo publicado em 1560, ou, ainda, *Il Principe* de Nicolò Macchiavelli, publicado em 1532, ou de Giovan B. Pigna, de 1561. Baseada na liberalidade do homem nobre e cortesão – e fixada por Sêneca (1549, p. 362) na famosa sentença “L’otio senza lettere è morto, & dell’huomo uiua sepoltura”, que quer dizer “O ócio sem estudos equivale à morte; é a sepultura de um homem vivo” – a *studia humanitatis*,

admiravelmente explanada na *opera* de Kristeller (1990, principalmente), espelha e especula o modelo do gentil homem e do príncipe.

Figura 7. Frontispício das Epístolas de Sêneca traduzidas ao vernáculo italiano por Antonfrancesco Doni em 1549. Observe o moto cortesão do autor escrito em volta do Emblema que ilustra a dissimulação retórica requerida do cortesão perfeito: "Quel che piu mi molesta ascondo e taccio" - Aquilo que mais me incomoda, escondo e calo.

Embora requerida aos nobres, imprescindivelmente, há uma dimensão comum à vida urbana, de aspiração burguesa, que Guazzo, no seu *libro primo* da *Ciuil conuersazione* (1574, p.40), expõe de modo amplo:

Assim entendo a conversação civil, não somente em relação à cidade, mas em consideração dos costumes e das maneiras que a fazem 'civil'. E tal como as leis e costumes civis são endereçados não apenas à cidade, mas às vilas, castelos e povos que a estes são submissos, assim quero que a civil conversação pertença não apenas aos homens que vivem nas cidades, mas a todo tipo de pessoa, independentemente do lugar que estejam ou de que Estado sejam. Em suma, que a conversação civil seja honesta, digna de louvor e virtuosa.

Così intendo la conversazione civile non per rispetto solo della città, ma in considerazione de' costumi e delle maniere che la rendono civile. E sì come le leggi e costumi civili sono comunicati non solamente alla città, ma alle ville e castella e popoli che le sono sottoposti, così voglio che la civil conversazione appartenga nonché agli uomini che vivono nelle città, ma ad

ogn'altra sorte di persone dovunque si trovino e di quale stato si siano: e insomma che la conversazione civile sia onesta, lodevole e virtuosa.

Lorenzetti (2003, p. 219) recorda que até o século XVIII tais ideias relacionadas ao cortesão gentil-homem são difundidas e ampliadas no contexto italiano – como na concepção de “Homem de Mundo” estabelecido por Carlo Goldoni na peça teatral homônima. O autor, no proêmio *A Chi legge* diz que, por ‘Cortesão’, (1770, p.64) “entende um homem de mundo, franco em toda ocasião, que não se deixa gabar tão facilmente, que sabe reconhecer suas próprias vantagens, honrado e civil, porém sujeito às paixões e amante dos divertimentos”. Lorenzetti (2003, p. 223) também destaca a validade – amparada na literatura em questão – do intercâmbio entre os manuais de conversação civil quanto dos “espelhos de príncipe” e sua dupla recepção por soberanos e cortesãos já que o ócio virtuoso, exclusivo da vida liberal e livre de ambos os nobres, é seu pressuposto. N’O Cortesão de Agostino Nifo (1560), há, ainda, explicita esse autor, a novidade do aspecto aristocrático que a obra atualiza no par dialético de *otium* e *negotium*, que expõe, patentemente, a modernização burguesa dos tópicos aristotélicos, da Política, sobretudo, frequentados pelos tratadistas no século XVI (1560, p. 25 *apud* 2003, p. 223):

[...] Porque o ócio é muito mais desejável aos homens; uma vez que por meio dele se obtém prazer e felicidade, o que não pode, de fato, encontrar nos negócios. [...] Se deve, portanto, preferir o ócio ao negócio.

[...] *perché l’ocio è molto più da gli huomini desiderato; havendo eglino per lo mezo di esso e piacere e felicità, le quai cose non possono già ritrovarsi ne negoci. [...] Si dee dunque preferire l’ozio al negozio.*

A variedade, no entanto, de limites que os conceitos de ‘Música’ e ‘Músico’ ostentam na literatura quinhentista torna uma única definição que abarque todo esse complexo de ideias – culminadas na distinção entre o tocador e o Músico (acrescido do epíteto ‘Perfeito’, na doutrina de Zarlino) – de fato, infrutífera. A nossa pretensão, oportunamente, quer expor qual, então, seria a verdadeira Música que deveria ser praticada pela nobreza – e quem seria o tocador digno de ser considerado Músico, ou melhor, Músico Perfeito. Nosso percurso pretende, no exame da tratadística musical e cortesã, demonstrar as fronteiras dos conceitos e artifícios expostos acima a partir dessa literatura e expor a problemática que envolveu, sobretudo a alcunha de Músico, no século XVI, a partir da pena de Gioseffo Zarlino (1517-1590).

Também aos músicos o tópico do ócio é frequente – como examinaremos mais detidamente mais adiante – e, de modo arguto (mas exemplar) G. B. Artusi (1540-1613), referindo-se à mesma doxa de Sêneca, no *L’Artusi* publicado em Veneza, no ano de 1600, declara que (1600, p. B) “não há nada no mundo mais impróprio e danoso ao homem que o

ócio”. Enquanto vício, prossegue o autor:

[...] [O ócio,] se pode dizer que seja a fonte e origem – e latrina – de todos os males; [Entretanto,] não digo daquele ócio honesto que, em sua maior parte, letrados ou comerciantes, após seus muitos estudos ou importantes negócios, encontram, quando cansados e fadigados – a fim de dar algum relaxamento tanto à alma quanto ao corpo. Digo, contudo, daquele ócio que é semelhante àquele campo, que, por negligência e covardia do agricultor, não foi arado e, oculto nele estão – e outra coisa não produz – senão espinhos, mato, urtiga, ervas daninhas, e inúteis, de tal modo, que dele não se obtém nenhum fruto que possa beneficiar o homem. Disso, diz Seneca: *Ocium sine literis, mors est, & hominis sepultura*. E, assim, para fugir deste ócio, veneno danoso, eu, por honesto e virtuoso ócio, procurei consumir o tempo – coisa tão preciosa – nos doces, suaves e deleitáveis estudos da Música [...].

[...] *Non dico di quello honesto ocio, che per il più, ne' literati, ò negotiatori, doppò molti studij, e molti importanti megotij, si ritroua, quando stanchi, e stracchi, danno qualche relassamento all'animo, & al corpo insieme: Ma dico di quell'ocio, che è simile à quel campo, in cui per negligenza, e da pocagine del Contadino, non entra mai Aratro, ma inculto se ne stà, di maniera che altro non produce, che spini, sterpi, ortiche, herbe pestifere. & inutili, talmente, che di lui non si caua frutto alcuno, che giouar possi all'huomo. Et di quello che Seneca disse. Ocium sine literis, mors est, & hominis sepultura. Di qui è, che per fugire quest'ocio, veleno così pestifero; io per modo di honesto, e virtuoso ocio, ho cercato di consumare il tempo, cosa tanto pretiosa ne'dolci, soavi & diletteuoli studij della Musica [...].*

O arbítrio liberal do tempo, uma das mais destacadas características dos nobres no Renascimento, encontra grande ressonância nos tratados de cortesia e música – que empreendem, sobretudo a partir da doutrina aristotélica em relação ao ócio, interessantes proposições de entretenimento e educação. A produção virtuosa no uso desse tempo livre tem grande peso retórico nesse contexto e significativa é, portanto, a inferência que Artusi, músico oficioso, faz a respeito de sua publicação – como vimos. Há uma hierarquia de valor entre o que é produzido de maneira livre e o que é dado à luz por ofício – diferença explorada por Castiglione nos conceitos de *sprezzatura*³⁴ e *grazia* introduzidos no diálogo d’O cortesão – e discutida relevantemente por muitos autores de nosso tempo, incluindo Peter Burke na obra “As fortunas do Cortesão”. Notemos que Artusi quer habilmente expor seus tópicos à guisa da perfeição do *valent’huomo* que produz e expressa seus conhecimentos segundo as premissas do benefício ao próximo, como fruto de um ócio virtuoso. No caso da literatura cortesã produzida

³⁴ O entendimento desse conceito não é o mesmo empregado por G. Caccini (1603) na Nova Música – “*Bisogna cantare senza misura, quasi favellando in armonia con sprezzatura, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole licenzioso e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenzia e la fecondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella*[...]” – mas, sim, no sentido de dissimulação do conhecimento, tópico antigo da retórica abordado por Quintiliano, como vimos no primeiro capítulo, e também por Cícero no *De Oratore*, quando censura, por *impudentiam*, aqueles que, grosso modo, não ocultam seus procedimentos oratórios.

por nobres, ficará patente, como veremos, que a ocultação da arte, ou seja, do tempo dedicado ao exercício mecânico e ao adestramento requerido para a execução musical em uma perfeita apresentação (*senza fatica*), se ampara precisamente no sentido da *sprezzatura* e *grazia* recomendada por Castiglione (1544, fl. 19), amplificando o tópico onde Cícero – no *De Oratore* (I, 26) – (e outros referidos rétores), recomenda(m) a dissimulação, por parte do orador, do conhecimento que tem sobre o assunto que se está explanando sobretudo utilizando um expediente simples, com aparência de não planejado:

[...] e, então, se deve evitar ao máximo, e como um áspero e perigoso escolho, a afetação: e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* [displícência] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz feito sem esforço e quase sem pensar. É disso, creio eu, que deriva em boa parte a graça, pois das coisas raras e bem-feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha; e, ao contrário, esforçar-se, ou, como se diz, arrepelar-se, produz suma falta de graça e faz apreciar pouco qualquer coisa, por maior ela seja. Porém, pode-se dizer que é arte verdadeira aquela que não pareça ser arte; e em outra coisa não há que se esforçar, senão em escondê-la, porque, se é descoberta, perde todo o crédito e torna o homem pouco estimado. (tradução de Carlos Louzada, 1997, p. 42)

[...] e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa *sprezzatura*, che **nasconda l'arte** e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado.

Da mesma maneira que o preceito retórico dado por Castiglione a partir de Quintiliano (IV, I 60) e Cícero, como referimos, aconselha o orador a não demonstrar grande preparo frente à sua audiência, por sua vez, na obra de Castiglione há também a amplificação de um lugar antigo comum à literatura do Renascimento circunscrito por Ovídio, na *L'Ars Amatoria*, cujo contexto de libertinagem trata do amor como jogo estratégico (libro II, 17): “Si latet ars, prodest; adfert deprensa pudorem”. O cortesão moderno, para Castiglione, simula (ou dissimula honestamente, como vai formular Torquato Accetto anos mais tarde) também toda sorte de artifício na sua facúndia retórica em prol de uma verdadeiro jogo sócio-retórico. Como toda afetação ou exibição do artifício da arte – ou seja, da exibição das técnicas empregadas artificialmente – nesse contexto cortesão é rechaçada e, a sua ocultação, elogiada. Como no poema de Ovídio, as (demais) relações também consideram artifícios todo o tempo – como se vê Castiglione, no diálogo, se deter, inclusive, quanto ao emprego, ou não, de maquiagem por mulheres (libro I, 40) ou sobre a forma com que um pintor, no âmbito da cortesania, deveria

demonstrar e simular seus gestos ao pintar.

Um outro mecanismo igualmente utilizado por músicos e cortesãos para a exposição do assunto musical recupera o procedimento retórico de Quintiliano na sessão décima do livro I das *“Instituições Oratórias”*, ou seja, da colagem dos chamados “louvores da música” que abordam os grandes feitos da música desde a Antiguidade, seus fundadores e inventores, em uma chave de puro encômio e louvor. Cada autor, considerando, então, a natureza do seu objeto particular, respeitando os limites do bom discurso, a audiência (ou seu equivalente visual, no caso de uma leitura) e o seu fim ideal – usualmente o já discutido benefício (*giouamento degli altri*) dos demais³⁵ – pode discutir com grande invenção qualquer assunto. A criação ou transgressão, no entanto, de novas regras ou procedimentos artísticos ou literários, está sujeita, nesse ambiente retórico, ao advertido vitupério ou encômio.

Através desse índice – no caso de Artusi (1603, p. 41), do vitupério da Música que ele chama de *segunda prática* e do encômio da Música de tradição das “Escolas de Veneza e Roma” – o estatuto da música pode ser delineado na demonstração mais ou menos harmônica do conhecimento das variadas ideias que naquele momento eram relevantes:

A música quer ser doce e não áspera, como disse a pouco sobre o intervalo [dissonante] de sétima e outras asperezas usadas por esses adeptos desta segunda prática.

La musica vuole esser dolce, e non aspra, come poco fa ho detto in proposito della settima, o altre asprezze usate da questi fautori di questa seconda Pratica.

Numerosas doutrinas, de fato, produziram fortuna no pensamento musical durante o Renascimento. Reflexos dessa profusão de tradições, tão diversas quanto particulares, se podem achar na literatura tratadística e suportar diferentes versões para uma mesma específica questão. Aos olhos hodiernos o que poderia parecer incongruência ou mesmo confusão – a abundância de argumentos muitas vezes contrários, por exemplo – constitui a operação ordinária dos textos submissos à Instituição Retórica quinhentista, mas não aquele proceder científico surgido após o século XVII. Conceitos basilares, portanto, podem no mesmo parágrafo oferecer inúmeras soluções que cobririam não apenas uma doutrina – como se vai propor mais tardiamente – senão a exibição de uma vasta cultura textual com vistas a um discurso convincente que possa convencer um público, que como vimos, exige uma aproximação regrada e codificada. Ao redigir um tratado ou discurso musical, nossos autores tinham muito claro e definido seu público leitor bem como o fim de sua obra e empreenderam brilhantes peças oratórias que

³⁵ Ver o primeiro capítulo deste trabalho.

agradam pela escritura em si quanto pela colagem de lugares comuns explícitos e ocultos ao longo do texto. Não é sem propósito que no primeiro capítulo dos seus *Sopplementi Musicali*, Gioseffo Zarlino publicada em 1588, em Veneza, o autor diz que:

[...] quando alguém se propõe escrever ou narrar algum assunto, ainda que pela sua natureza possa ser fácil de ser compreendido, [...] é necessário que se escreva e narre bem o fato, e acima de tudo, que se observe com precisão o que pode fazer o Leitor ou o Ouvinte mais benévolo, atento e dócil – o que acredito não ter, até agora, (ao que me parece) falhado em nenhuma porção dos meus escritos [...].

[...] *QVANDO alcuno propone di scriuere, ò narrar cosa alcuna; ancora che per sua natura ella si possa facilmente intendere [...] Il perche tutti quelli c'han uoluto & uogliono scriuer bene, & narrar bene alcun fatto, sopra ogn'altra cosa attendono à quelle cose, cō lequali possono facilmẽte acquistarsi il Lettore, ouero Vditore beneuolo, attento, & docile; delche non credo hauer fin'hora mancato (per quanto mi possa accorgere) in cosa ueruna ne gli altri miei Scritti [...].*

A importância do bem expressar-se, com beleza e habilidade, expediente do orador perfeito, está intimamente relacionada à prática musical renascentista cristalizada na escritura dos tratados como na própria concepção da arte do período, como se demonstra nesse excerto. É na capacidade, no entanto, de transgredir os limites da sua atuação de mero tocador oficioso que se pode sintetizar a perfeição do músico que, ao transitar eloquentemente entre os tópicos ditos humanistas, reveste seu exercício do decoro preceituado ao cortesão. Nesse sentido, o músico, a despeito da sua oficiosidade, pode referir-se atuando na liberalidade, como faz Artusi, retoricamente situando sua obra no mesmo ócio da nobre cortesia. Há, portanto, uma implicação direta entre o discurso cortesão e a representação retórica apresentada pelos tratadistas musicais, sobretudo, no cruzamento das preceptivas relativas à Arte e à Cortesia que produz um expediente a quem recorre tanto músicos quanto gentis-homens. A esse respeito, Girolamo Diruta, em ambos os volumes do *Il Transilvano* (1593, 1609), diz que esse literário músico humanista, também chamado de *valent'huomo*, é um *gentilhuomo* ou, teoricamente, um cortesão que, além de dominar tecnicamente o seu instrumento e os conhecimentos estabelecidos na *musica prattica*, também frequenta as *auctoritates* de seu tempo e transita, ao menos em termos discursivos, entre os cultos de seu tempo. Nesse horizonte de sentido é que se desenvolvem as bases da reformulação e ampliação, proposta principalmente por Gioseffo Zarlino, quanto ao conceito de Músico e Música que se definem em sua obra, sobretudo na visita às autoridades históricas e a circunscrição de novos e decorosos limites para a Arte e a sua Ciência.

2.1. Os limites da Música no Renascimento.

Segundo a opinião de Gioseffo Zarlino, seguida por G. Maria Artusi (1600) e Girolamo Diruta (1593), a música realizada em seu tempo por *valent'huomini* como Adriano Willaert, Cipriano de Rore, Costanzo Porta, Andrea e Giovanni Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi – representantes da Escola Veneziana, como afirmado por Artusi (1603, p. 5) na Segunda parte de seu tratado sobre as *Imperfeições da Música Moderna*, e da Escola Romana – na qual reinam G. P. Palestrina, Giovanni De Macque e outros mestres – havia chegado a um tal ponto de desenvolvimento e brilho que se poderia afirmar como, reclamada, perfeita. O desenvolvimento e sofisticação do contraponto, sobretudo encontrados na polifonia sacra vocal e, especialmente, nos *Ricercari* instrumentais para vários instrumentos são notáveis. Sobre os últimos, refere-se TAMMINGA (2010) no proêmio à edição da *Musica Nova*, publicada originalmente em 1540, como a grande contribuição de Willaert e sua Escola contrapontística, que empreenderam um tratamento temático dos *soggetti* rítmicos e melódicos em imitação em todas as vozes, seccionados e ordenados através de cadências contrapontísticas que delimitam as diversas ideias referidas em “temas”. A sucessão bem composta dos diversos *soggetti*, então, emprestariam ao discurso sonoro grande compreensibilidade e efeito à imitação da natureza – através da mimese do discurso oratório, que se desenvolve por frases, em diversas orações reunidas em capítulos.

É possível, desse modo, que Zarlino reúna os argumentos para as *Instituições Harmônicas* (1558) considerando como premissa a perfeição e sofisticação da arte já alcançada por seus pares e mestre Willaert em seu tempo, pois, como vimos no primeiro capítulo, essa obra constitui verdadeiro *monumentum* à memória dessa tradição musical. Como, porém, o entendimento da Música nesse período histórico é bastante amplo, temos que circunscrever os limites de seu conceito para compreendermos onde está sua ‘perfeição’, muito embora, no plano de encômio e louvor, tanto na literatura tratadística quanto naquela de cortesania, se percebem pacíficas na opinião, como expõe Artusi (1600, p. 9), de que:

[...] ao tratar [...] dessa Ciência, a qual, segundo a opinião de muitos, é chegada a tão completa perfeição que não pode, nela, se acrescentar coisa alguma; [...] [pois] se ouvem tantos e tão variados tipos de peças musicais, empreendidos à várias vozes em coros divididos com muitos e diversos instrumentos, em tantas harmonias, que faz o homem, como se costuma dizer, transbordar [...].

[...] trattare [...] di questa Scienza, la quale appresso molti, è giunta à tal colmo di perfettione, che non vi si può aggiungere cosa alcuna; [...] si sentono tante, e tante variate sorti di Cantilene; diuise à Vicenda in tanti Chori, con tanti variati Instrumenti, e tante Harmonie che quasi riduce

l'huomo, come si dice, di se stesso fuori [...]

Uma primeira aproximação das várias definições da Música, que tomaremos especialmente na obra de Zarlino, relaciona-se ao conceito de Harmonia – que, na tradição, é cunhada a partir do conceito de *discordante concordia* referida originalmente na doutrina de Empédocles. Segundo sua preceituação, uma primeira noção de Harmonia, compreendida nos diversos sons administrados pelos músicos, consonantes e dissonantes, estabelece-se por razões matemáticas nas proporções numéricas que resultam em sons que, ora suavemente, ora de modo áspero, são produzidos por movimentos lentos – no caso de emissões graves – ou rápidos, na união de duas frequências diferentes, uma mais grave e outra mais aguda. A consonância apresenta, em uma só proporção, o encontro harmonioso de um som com outro – o que, pelo contrário, não acontece quando um som não quer unir-se ao outro, resultando em uma desproporção – que Zarlino declara como ‘dissonância’. A **Harmonia Própria**, portanto, consiste no concerto de cordas ou vozes que, ao modularem em uma peça musical (*cantilena*) não ofendem de nenhum modo os sentidos ao mesclar sons de diferentes alturas (ou frequências matemáticas) e, por isso, podem dispor o ânimo à diversas paixões. Não apenas, contudo, a Harmonia revela-se no uso de consonâncias, diz o autor no mesmo XII capítulo da segunda parte das Instituições Harmônicas (1589, p. 98):

[...] E esta Harmonia não apenas nasce a partir das Consonâncias – mas, também, de Dissonâncias – uma vez que os bons músicos dedicam todo seu estudo para fazer que ambas concordem e, com maravilhoso efeito, consoem [...]

[...] Et questa Harmonia non solamente nasce dalle Consonanze; ma dalle Dissonanze ancora; percioche i buoni Musici pongono ogni loro studio di fare, che nelle Harmonie le Dissonanze accordino; & che com maruiglioso effetto consonino [...]

A eficiência, no entanto, da sonoridade não está apenas condicionada à boa administração das consonâncias e dissonâncias em uma “harmoniosa consonância” – como ele a nomeia – mas, sim, na união perfeita entre o número (as frequências sonoras) e a Oração, ou seja, na conjunção da imitação da fala humana com os sons. Essa imitação consiste na regência dos diferentes ritmos e metros e é mais eficiente na comoção da audiência quando consegue (1589, p. 98) combinar bem o “Rhythmo, ueramente al Metro cõ proportione”, ou seja, o Ritmo ao metro com proporções sonoras. Referindo-se ao conceito de Melodia estabelecido por Platão no terceiro livro “Da República”, Zarlino sintetiza a perfeição desse conceito de Harmonia na união de três elementos: a Harmonia Própria, o Ritmo e a Oração.

É através dessa união, que traz em si uma dimensão matemática e retórica, que Zarlino

vai discutir o poder de persuasão que a Música pode ter quando bem exercida. Cada homem, prossegue o autor, naturalmente mais se deleita naquela harmonia que é (1589, p. 91) “mais semelhante, conveniente, proporcionada à sua natureza” e segundo àquilo que é disposto pelo orador musical. Afirmar igualmente o autor, referindo-se à doutrina de Aristóteles na Ética, que as virtudes morais e os vícios, não sendo inatos, ocorrem no homem a partir de hábitos e costumes que ele frequenta, de modo que as operações realizadas pelo indivíduo têm consequências no exercício particular de todas as suas atividades. Um tocador ou um escritor que tem por hábito, diz Zarlino, de frequentar tópicos tristes, conseqüentemente torna-se triste; de outro modo, aquele que pratica a justiça, segundo a doutrina, torna-se justo; ou, ainda, aquele que pratica com muita acuidade, torna-se bom e excelente, tal que há um paralelo entre o que se pratica enquanto operação e os hábitos: dos bons imprimem virtudes; dos tristes, pesares. Sendo, portanto, os números e as harmonias similares às paixões humanas, como refere Aristóteles no Problema 29 – sempre na leitura de Zarlino – se pode dizer que habituar-se à harmonias e números equivale a acostumar e dispor-se à paixões e hábitos morais, bem como à costumes particulares, pois ao ouvir um discurso musical proporcionado à ira ou ao amor, por meio do artifício se vai dispondo e dirigindo o ânimo do Homem à essa paixão, por exemplo. Quanto maior a semelhança das harmonias às paixões, mais eficiente será a operação; contudo, aquele que mais vezes tiver frequentado um certo tipo de harmonia, mais prazer e deleite observará ao ouvi-la, por já estar acostumado a ela – pois, como diz Virgílio – “*Numeros memini, si verba tenerem*” que na tradução das Bucólicas por Claudio DONATO (1745, tomo I, p. 161) quer dizer “la tonadilla bien la sé, si no que no me acuerdo de los versos”; para isso, portanto, concorrem o Ritmo combinado aos Números sonoros (as frequências musicais) – compreendendo que ‘Ritmo’ sejam os diferentes metros e pés que ordenam os versos de uma oração.

As diferentes tradições musicais, entretanto, apresentam variadas versões para seus conceitos, fins e artifícios. Zarlino (1589, p. 25), assim, recolhe as doutrinas antigas que identificam a origem da palavra música com a sua conseqüente explicação:

Ocorre que alguns têm a opinião que ela tenha origem no verbo grego *Μαίεσθαι*; e outros (entre os quais está Platão no Crátilo) que venha de *Μωσθαι*, que quer dizer procurar ou investigar – como acima está descrito. Alguns quiseram ainda, que viesse da palavra *Μου*, de origem egípcia ou caldeia, unida à palavra grega *ηχος*: uma significa ‘água’ e a outra, ‘som’ – quase como se tivesse, pelo som das águas, sido descoberta, como diz Giovanni Bocaccio no livro da Genealogia dos Deuses. Verdadeiramente não me desagrada tal opinião, pois concorda com a de Varrão – que entende que, de três modos a Música tenha origem: a partir do som das águas, pela repercussão do ar, e através da voz (ainda que Agostinho entenda de outro

modo [no De Doctrina Christiana, livro 2, capítulo 14). Alguns outros também consideraram que fosse dito que junto às águas foi descoberta [a música], uma vez que Pan, deus dos pastores, foi o primeiro, como narra Plínio, que fez [da ninfa] Siringe transformada em caniço junto ao rio Ladon, na Arcádia, uma Sampogna pastoral [a chamada flauta de Pan], como diz o poeta [Virgílio, nas Eclógas]:

Pan foi o primeiro que ensinou a unir vários caniços [tubos] com cera.

Embora essas opiniões sejam boas, aquilo que, todavia, me parece mais razoável e agrada, é a opinião de Platão que o nome Música tenha sua origem nas Musas, às quais, como afirma Agostinho, foi concedida uma certa onipotência para cantar. Declaram os poetas que sejam filhas de Zeus e Mnemósine (Memória) – e dizem bem, pois se o homem não guarda os sons e os intervalos musicais na memória, não pode obter muito proveito – uma vez que deles não adianta somente escrever. Diz ainda Quintiliano, que toda Ciência e toda Disciplina consiste na memória pois em vão nos é ensinado aquilo que ouvimos e não guardamos na mente.

[...] conciosia che alcuni hanno hauuto opinione, che ella habbia origine dal verbo greco [Maiesthai]; et altri (tra i quali è Platone nel Cratilo) da [mosthai], cioè dal cercare, o inuestigare; come di sopra si è mostrato. Et alcuni hanno hauuto parere, che sia detta da [mou] voce Egittia, o Caldea, et da [echos] voce Greca; che l' vna vuol significare Acqua, et l' altra Suono; quasi per il suono delle acque ritrouata: della quale opinione fu Giouanni Boccaccio ne i libri della Geneologia delli Dei. Et in vero non mi dispiace: percioche è concorde alla opinione di Varrone, il qual vuole, che in tre modi naschi la Musica; o dal suono delle acque; o per ripercussione dell' aria; o dalla voce: ancorache Agostino dica altramente. Alcuni altri istimarono, che cosi fusse detta: perche appresso l' acque fu ritrouata, et non per il suono delle acque; mossi per auentura da questo, che Pan dio de pastori fu il primo (come narra Plinio) che della sua Siringa conuersa in canna appresso Ladone fiume di Arcadia, fece la Sampogna pastorale; il che afferma il Poeta dicendo;

Pan primus calamos cera coniungere plures Instituit.

Et quantunque queste opinioni siano buone, tuttaua quello che a me par più ragioneuole, et più mi piace è l' opinione di Platone, che ella sia nominata dalle Muse, alle quali (come dice Agostino) è concesso vna certa onnipotenza di cantare: et vogliono li Poeti, che siano figliuole di Giove et di Memoria; et dicono bene: percioche se l' huomo non ritiene li suoni et gli interualli delle voci musicali nella memoria, non fa profitto alcuno; et questo auiene: perche non si possono a via alcuna scriuere: tanto più, che ogni scienza, et ogni disciplina (come vuole Quintiliano) consiste nella memoria: conciosia che in vano ci è insegnato, quando quello che noi ascoltiamo dalle menti nostre si parte.

As variadas possibilidades oferecidas pelo autor são de notável agudeza, como se pode verificar, e auxiliam, no âmbito do discurso, a justificar práticas tão distintas quanto distantes que a Música tinha em seu tempo. A etimologia retórica empregada como recurso oratório, expediente regular dos oradores, explica três variantes que Zarlino colige para suas definições. A primeira e segunda versões, descrevem a origem do termo a partir da junção do termo Mou,

que quer dizer ‘água’, unido à palavra grega *ηχος*, ‘som’, que exhibe a doutrina reportada à Varrão que estabelece a água, o ar e a voz, como meios para o aparecimento do som, e também recupera a origem, por assim dizer, aquática da Música, remetida à história de Pan. No livro da *Genealogia dos deuseus pagãos*, publicado em 1472 em língua latina, Giovanni Bocaccio – traduzido ao vernáculo italiano por Gioseppe Betussi – (1581, fl. 10), como citado por Zarlino, de fato explica tal relação e amplia a descoberta da música por Pan considerando-a como um espelhamento do som no universo:

[...] Dele, Theodontio, narra uma fábula. Diz que aquele, com palavras desafiou o Amor provocando-o; tendo se enfrentado, foi por ele vencido, e por ordem do vencedor, amou Siringa, ninfa da Arcádia – a qual tendo sido zombada pelos Sátiros, também desprezou ser desposada por ele. Pan, assim, impelido pelo amor e seguindo aquela que fugia, viu-a chegar junto ao rio Ladon – mas, impedida por seu curso, ali teve que parar; vendo que não poderia escapar de Pan, com orações, começou a pedir auxílio às ninfas, que atendendo aos seus pedidos, a transformaram em caniços do pântano – os quais ao se chocarem foram percebidos por Pan como sonoros. Assim, pela afeição à jovem por ele amada, comovido pelo deleite promovido pelo som, com prazer recolheu aqueles caniços e, em tamanho desigual, cortou seis deles e – como dizem – compôs uma fístula [flauta] e com ela, de modo inédito, tocou e cantou, como também Virgílio sustenta. [...]

Como, acima, Pan foi declarado ser a natureza, aquilo que quisessem simular dizendo ter sido vencido pelo amor, facilmente imagino ser verdadeiro. Como rapidamente a natureza foi produzida por esse criador, no mesmo instante começou a operar e, deleitando-se da sua obra, aquela começou amar, assim movida pelo deleite, submeteu-se ao amor. Siringa, então, a qual dizem ter sido amada por Pan, como dizia Leontio, é chamada em grego de Sirim e, que em latim, soa como Cantora de Deus. Podemos, portanto, dizer que Siringa é a melodia dos céus, ou das esferas (como prefere Pitágoras), a qual se realizava, ou realiza, através dos vários movimentos dos círculos das esferas entre si. Consequentemente, como coisa muito agradável a Deus e à natureza, pela operadora da natureza, de fato, é amada. Ainda, como quisermos que Siringa (operando ao nosso redor e sobre os corpos celestiais) – seja uma obra da natureza harmonizada com tanta ordem, que enquanto é guiada – de modo contínuo – tanto por incerto ou determinado fim, nos presenteia com uma harmonia semelhante àquela dos bons cantores – o que é muito agradável a Deus.

[...] *Di cui Theodontio recita tal fauola. Dice che quello con parole prouo il Amore & uenuti insieme a battaglia fu da lui uinto, onde per comandamento del uincitore amò Siringa ninfa d'Arcadia, la quale effendosi prima fatta beffe di Satiri sprezzò anco il maritaggio di quello. Onde Pan confretto dal'amore, & seguendo quella che fuggiua, auenne ch'ella giunta al fiume Ladone, e impedita da quello iuifi fermò, & ueggendo non poter schifar Pane, con preghi incominciò dimandare l'aiuto delle ninfe, per opra delle quali fu conuertita in canelle di paludi le cui sentendo Pan per lo mouere de uenti, mentre l'una con l'altra si percuoteua effere canore, cofi per la affettione della giouane da lui amata, come per la diletatione del fuono commosso, uolentieri tolse di quelle canne, con di quelle tagliatone sei diseguali, compose (come dicono) una fístola, e con quella prima fonò, & cantò, come ancho pare, che Virgilio dimoftri. [...]*

Et perche sopra Pan è stato detto effèrui la natura, quello, che uoleffero fingere dicendo effere stato uinto dall'amore facilmente m'imagino poterfi uedere. Percioche come subito la natura fu prodotta da effo creatore, tan tosto incominciò operare, & dilettrandosi dell'opra sua, quella incominciò amare, così mossa dal di letto si fottopose allo amore. Siringapoi, la quale dicono effere stata amata da Tan, come diceua Leontio, uien detta Grecamente da Sirim, che Latinamente, fuona, cantante a Dio onde potremo dire Siringa, effermelodia dei Cieli, o delle sphere, laquale (come piacque a Pitagora) si faceua, ouero si fa da uari mouimenti tra se dei circoli delle sphere. Et per consequenza come cosa gratissima a iddio, e alla natura, dalla natura operatrice uiene amata.

Além da referência acima examinada, Zarlino também recolhe os entendimentos de que a Música teria sua origem “nas Musas” – em acordo com a doutrina exposta por Platão, no *Primeiro Alcibíades*, e por S. Agostinho, no *De Musica* – e que são filhas de Zeus e Mnemósine, ou Memória. Tal estirpe, notável por seus pais, ainda se faz mais conveniente, amparada na literatura retórica – especialmente por Quintiliano, no livro II, capítulo 2, onde se trata da Memória para o orador – pois os intervalos e sons da música não são úteis se não retidos na memória, pois deles, não há papel que possa escrevê-los sonoramente.

O terceiro conceito que Zarlino reporta, no entanto, corresponde à ideia de Música como investigação ou procura – outro vocábulo para especulação – que se articula no termo *Maiestha*, dimensão que vai ser central nas divisões elaboradas pelo autor.

2.2. A Música Teórica nas Instituições Harmônicas (1558-1589).

Diz-nos o nosso autor, no segundo capítulo da Primeira parte das *Instituições Harmônicas* (1561, p. 20), que há na Música, assim como em outras Ciências, divisões convenientes para o conhecimento e estudo aprofundado das mesmas. Segundo a tradição por nosso autor reportada, pitagórica e boeciana³⁶ por excelência, a Música apresenta duas basilares

³⁶ Paolo Gozza salienta que: *Allegoria dell'origine della musica fino al XVIII sec.*, la favola di Pitagora introduce nella cultura musicale la dicotomia tra musica theorica e musica practica, tra teorico ed esecutore. L'incisione nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518), infine, raffigurante Gaffurio nell'atto di insegnare ex cathedra la musica ai discipuli, è la dimensione secolare del musicus, dopo quella divina e quella mitologica. Il cap. 33, *Quid sit musicus*, nel Libro I del *De institutione musica* di Severino Boezio (480 ca.-524/525) ha fissato per secoli il primato epistemologico e sociologico del musicus nella gerarchia musicale; il vero musico non è schiavo della pratica e la domina con la speculazione, il citaredo e il poeta non prendono il nome dalla disciplina perché la loro attività meccanica (citharoedus) o istintiva (poëta) inibisce la loro capacità di giudizio. Musicus è in sostanza il teorico che dal XII sec. dell'era cristiana insegna la musica nell'università, il custode della tradizione nata nella bottega dei mitici fabbri. Egli tramanda e aggiorna la cultura musicale con l'insegnamento orale e scritto, riconducendo le mutevoli regole della prassi musicale alle leggi matematico-musicali della Creazione. Il suo archetipo è il musicus pitagorico-boeziano, che con la musica ha un rapporto intellettuale; i suoi ministri e banditori sono cantori e compositori ignari delle cause dell'arte e indegni del nome di musicus; il suo genere letterario è il trattato musicale speculativo, la cui tradizione millenaria è la storia ideale sotto cui corrono le storie particolari della musica nelle nazioni.

secções: a primeira, relativa à **Especulação** científica e a uma dimensão puramente teórica – próprio das verdades intelectuais – e, a segunda, exclusivamente concernente à **Prática** e a um exercício estritamente pragmático. A primeira divisão, segundo Zarlino, toma argumento da noção de especulação e serve para desenvolver as ciências, bem como fornecer novos argumentos para sua ampliação e aprofundamento. A dimensão Prática, contudo, visa somente operar – como o é, semelhantemente, o escrever e a fabricação manual de objetos – e está submissa àquilo que dá apetite ao intelecto e à razão – a especulação – uma vez que é unânime em todas as artes e ciências, que é mais nobre o entendimento pelo qual se obra que o operar por si mesmo.

Pela razão, prossegue Zarlino, temos a alma que, por seu comando, submete ao corpo suas ordens, já que, por sua nobreza, pode vencer a matéria e seus caprichos e dar-lhes sentido (1561, p. 20): “se as mãos não operassem aquilo que a partir da razão lhes comanda, em vão e inutilmente trabalhariam”³⁷. Consequentemente, no âmbito musical, mais nobreza e dignidade tem o conhecimento das razões teóricas da arte, que o puro domínio prático dela. A Especulação, contudo, muito embora não necessite de uma aplicação prática, tem no seu agente, aqui chamado de ‘especulativo’, uma ação limitada – pois não pode produzir, no ato, coisa alguma que tenha descoberto sem o auxílio de um artífice ou de um instrumento musical.

De fato, considera Zarlino, no âmbito musical, que a maior perfeição do opífice ‘especulativo’ – não necessariamente da ‘especulação’ – reside justamente na harmonia e união que pode encontrar com o conhecimento prático. Desse modo, para que, provas e descobertas teóricas não sejam – por assim dizer – em vão e alcancem seu último fim – que é para Zarlino, o (1561, p. 20) “exercício dos instrumentos naturais e artificiais” – a Teoria e a Prática, na música, deveriam andar sempre unidas, pois também, “o artífice sem auxílio da razão jamais poderia alcançar, em sua obra, perfeição alguma, uma vez que, na Música (considerando-a em sua mais alta perfeição), essas duas partes estão tão ligadas, que [...] não se pode separar uma da outra”³⁸.

Hodiernamente, embora também haja uma leitura de oposição do conceito de Teoria e Prática, assim como no Renascimento e nessa literatura, é necessário observar que não se trata da mesma questão. Também na primeira porção da primeira parte das Instituições Harmônicas,

³⁷ [...] tanto più, che se le mani non operassero quello, che dalla ragione gli è commandato, vanamente et senza frutto alcuno si affaticarebbero [...].

³⁸ quando non si riducesse all' vltimo suo fine, che consiste nell' essercitio de naturali, et artificiali istrumenti, col mezo de i quali ella viene a conseguirlo: si come ancora l' artefice senza l' aiuto della ragione mai potrebbe condurre l' opera sua a perfettione alcuna. Et per questo nella Musica (considerandola nella sua vltima perfettione) queste due parti sono tanto insieme congiunte, che per le assegnate ragioni non si possono separare l' vna dall' altra.

Zarlino (1589, p. 10) traça sua própria definição da palavra ‘Música’, que em seu tempo possui diversos significados – e rapidamente trouxemos à luz. O próprio autor no capítulo décimo do mesmo livro faz uma digressão do grande número de possíveis interpretações e suas prováveis origens. Contudo, desde a elaboração pitagórica da ideia de harmonia universal, passando pela tradição platônica da atribuição do conceito de música à astronomia, ao entendimento cunhado por Empédocles (e sempre lembrado na tratadística em Zarlino e Diruta) de “discordante concordia” – a palavra ‘Música’, fortuna de Boécio no *De institutione Musica*, livro I, capítulo 2, pode ser considerada em três níveis hierárquicos: 1) Mundana, 2) Humana e 3) Instrumental³⁹.

[...] Que ninguém se surpreenda que eu tenha dito ser a Música, uma ciência especulativa, pois considero ser possível que se possa dispor dela intelectualmente ainda que não a exercite através dos instrumentos –naturais ou artificiais. [...]

[...] *Ne si marauigli alcuno, ch' io habbia detto la Musica essere scienza speculatiua: percioche tengo, che sia possibile, che vno possa quella possedere nell' intelletto; ancora che non l' esserciti con li naturali o artificiali istrumenti. [...]*

Por Música Mundana, Zarlino diz (1561, p. 16) da harmonia das “coisas que se veem e se conhecem no céu”⁴⁰, como o movimento dos astros no universo, por exemplo. Por Humana, diz Zarlino que é aquela harmonia que observamos principalmente em nós mesmos, sobretudo no equilíbrio dos humores e temperamentos que regulam o corpo humano em si. Por música Instrumental, Zarlino emprega outra terminologia (na divisão); ele a chama de música Orgânica, ou seja, aquela relativa ao órgão – instrumento que compreenderia todos os outros, conforme a tradição estabelecida por Plínio no seu tratado de arquitetura⁴¹ - e, portanto, da harmonia de todos os instrumentos, tanto os naturais (todos os órgãos envolvidos no canto – língua, palato, pulmão, garganta, etc) quanto os artificiais (aqueles produzidos pela arte do homem).

2.3. Sobre as divisões de Zarlino – Música Animástica e Orgânica.

Zarlino apresenta, entretanto, uma outra divisão do conceito de Música (que estamos discutindo) que não corresponde exatamente àquela recolhida por Boécio. Para o tratadista, as duas primeiras divisões da Música são aquela “*Animastica*” – que se subdivide aqui em

³⁹ Cícero também discute a Música Mundana no famoso “Sonho de Cipião” – De Re Publica, livro VI, capítulo 18.

⁴⁰ [...] Dico che si veggono et conoscono nel cielo [...]

⁴¹ Diruta (1593) se utiliza desse lugar comum da antiguidade para o encomio do órgão – para ele, instrumento acima de todos os outros, exceto da voz humana.

Humana e Mundana, com os mesmos entendimentos acima expostos – e a **Orgânica** – também subdivida, em Artificial e Natural (de acordo com a natureza do instrumento). Seguem-se outras subdivisões que concluem com os tipos de ação empregados na produção do som físico nos instrumentos musicais (de sopro, corda ou “de bater” – como traduz Fernandez (1626), ao vernáculo português, o termo “battere”).

Figura 8. Zarlino (1589, p. 15) – Detalhe das divisões da Música.

Por Música Animástica, da *Anima*, Alma, Zarlino compreende a Música Humana e a Música Mundana, como segue. Paolo Gozza (2000, p. 10) afirma, ainda, que essa divisão zarliniana baseia-se na ideia platônica da alma do mundo, ou seja, na harmonia do macrocosmo e na harmonia do microcosmo, na cosmologia musical e na antropologia musical:

A Animástica, termo que se refere à platônica alma do mundo, contém a Música Mundana e a Música Humana de Boécio, ou seja, a harmonia do macrocosmo e a harmonia do microcosmo, a cosmologia musical e a antropologia musical.

L'animastica", termine riferibile alla platonica anima del mondo, contiene la musica mondana e la musica humana di Boezio ossia armonia del macrocosmo e armonia del microcosmo, cosmologia musicale e antropologia musicale.

2.4. Sobre a Música Mundana.

Considerando, portanto, a Música no seu plano retórico-teórico, Zarlino compreende a chamada Música Mundana como parte do binômio *Animastico* (relativo à *Anima*, Alma) que também abarca a Música Humana; sobre o tema, o autor dedica os capítulos VI e VII das *Istitutione* – os quais analisaremos a seguir. A m. Mundana é aquela Harmonia, como define Zarlino, que não apenas está relacionada ao que se vê e conhece no Céu, mas também na relação dos Elementos naturais entre si e na variedade de tempo que apresentam, uma vez que as distâncias e as diversas partes das esferas celestes, sua natureza e posicionamento, o lugar dos sete planetas – que são a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno – são considerados pelos antigos filósofos, sempre segundo Zarlino, especialmente por Pitágoras como emissores de som, pois uma grande máquina, de veloz movimento, não se movimenta e funciona sem fazer grande clangor. Zarlino igualmente observa a conexão que há entre os movimentos celestes descritos pela tradição e a música que desde sempre acompanhou os ritos de religião, tanto os sacrifícios que faziam quanto para acompanhar as exéquias, indiciando o espelhamento que existe entre o Universo e o Homem (1589, p. 17):

Este [som] é aquele, que composto por diversos intervalos, não obstante as suas diferentes proporções, é gerado pela distância e movimento desses círculos, que ao temperar, assim, agudos com graves, emitem diversos sons – uma vez que não se pode fazer grandes movimentos em silêncio e, como estabelece a Natureza, que os extremos, de uma parte soem grave, e de outra, aguda. Por essa razão, o sumo curso do céu estrelado quando se move mais veloz emite sons agudos e fortes, enquanto que, lunar e mínimo, emite sons de veras grave. Diz isso Túlio seguindo a opinião de Platão que, para demonstrar e ilustrar que esse movimento gerava uma Harmonia, dizia que cada esfera era encimada por uma Sereia – que quer dizer Cantora de Deus – assentada. Hesíodo, também, na sua Teogonia, e nesse mesmo sentido chamou Ὀυρανία a oitava Musa, que é apropriada à oitava esfera, de Ὀυρανός, que em grego quer dizer ‘o Céu’. E, para mostrar que a nona esfera fosse aquela que dá à luz a grande e concorde unidade dos sons, a denominou καλλιόπη, que significa ‘ótima voz’, querendo demonstrar a Harmonia que resulta de todas essas outras esferas – como declarou o poeta [Virgílio na Eneida, IX]:

“Agora tu Calíope me ensina
E vós Musas me dai suficiente
Favor, pera que cante quanta morte
Alli causou de Turno o ferro forte.” (VIRGILIO, 1670, fl. 64, tradução de João Franco Barreto)

Invocando particularmente Calíope, entre as demais, como principal e como aquela, cujo querer move e gira todas as outras. E tanto os antigos consideraram essa opinião como verdadeira, que nos sacrifícios, eles usavam instrumentos musicais e cantavam alguns Hinos compostos de versos sonoros – os quais continham duas partes, uma das quais chamavam de στροφή e a outra de ἀντιστροφή para mostrar os diversos giros realizados pelas esferas celestes, sendo que uma, compreenderia os movimentos que as esferas fazem

do Oriente ao Ocidente, e a outra, os movimentos que fazem as outras esferas e planetas que procedem ao contrário, segundo a opinião de alguns, do Ocidente ao Oriente. E com tais instrumentos acompanhavam, ainda, os corpos de seus mortos à sepultura, uma vez que acreditavam que depois da morte as almas retornariam à origem da doçura da Música, ou seja, ao Céu. Tal costume observaram os Judeus antigamente quando da morte de seus parentes – do que temos claríssimo testemunho no Evangelho [de Mateus, 9], no qual está descrita a Ressurreição da filha do príncipe da sinagoga, onde estavam também instrumentos musicais e tocadores, aos quais mandou Nosso Senhor que parassem de tocar. E faziam isso, segundo Ambrosio [Super Lucam, cap. 8, livro VI] para observar o uso dos seus antigos, que por esse expediente, impeliam os presentes a chorar seus mortos.

Questo è quello, che congiunto per inequali interualli, nondimeno distinti per compartita proportion, è fatto dal sospingere & dal muouere di essi circoli; il quale temperando le cose acute con le graui, equalmente fa diuersi concenti; Perche non si possono fare sì gran mouimenti con silentio, & la Natura porta, che gli estremi dall'vna parte grauemente, & dall'altra acutamente suonino. Per la qual cosa quel sommo corso del cielo stellato, il cui riuolgimento è più veloce, si muoue con acuto & più forte suono; & questo lunare & infimo con grauissimo. Questo dice Tullio, seguendo il parer di Platone; il quale per mostrare, che da tale riuolgimento nasca l'harmonia, finge che a ciascuna sphaera soprasieda vna Sirena: Percioche Sirena non vuol significare altro che Cantatrice a Dio. Et medesimamente Hesiodo nella sua Theogonia accennando questo istesso, chiamò Ὀυρανία l'ottaua Musa, che è appropriata all'ottaua sphaera, da Ὀυρανός, col qual nome da i Greci vien nominato il Cielo. Et per mostrare, che la Nona sphaera fusse quella, che partorisce la grande & concordeuole vnità de suoni, la nominò καλλιόπη, che viene a significare di Ottima voce; volendo mostrar per questo l'harmonia, che risulta da tutte quell'altre sphere; come si vede accennato dal Poeta quando disse;

Vos o Calliope aspirate canenti;

inuocando solamente Calliope nel numero del più, come la principale, & come quella al cui solo volere si muoueno, & si girano tutte l'altre. Et tanto hebbero gli antichi questa opinione per vera, che nelli sacrificij loro vsauano Musicali istrumenti, & cantauano alcuni Hinni composti di sonori versi, i quali conteneuano due parti, l'vna delle quali nominauano στροφή & l'altra ἀντιστροφή; per mostrare li diuersi giri fatti dalle sphere celesti: percioche per l'vna intendeuano il moto, che fa la sphaera delle stelle fisse dall'Oriente in Occidente; & per l'altra li mouimenti diuersi, che fanno l'altre sphere de pianeti procedendo al contrario, dall'Occidente in Oriente. Et con tali istrumenti ancora accompagnauano li corpi de lor morti alla sepoltura: percioche erano di parere, che dopo la morte l'anime ritornassero alla origine della dolcezza della Musica, cioè al cielo. Tal costume osseruarono già gli Hebrei anticamente nella morte de loro parenti, di che ne hauemo chiarissima testimonianza nell'Euangelio, nel quale è descritta la risuscitatione della figliuola del prencipe della Sinagoga, doue erano musicali istrumenti, a sonatori de i quali comandò il Signor nostro, che più non sonassero. Et faceuano questo (come dice Ambrosio) per osseruare l'vsanza de i loro antichi; liquali in cotal modo inuitauano li circostanti a piangere con esso loro.

A doutrina visitada por Zarlino para esse fim, compreende que a alma, estando presa ao

corpo humano, ao ser induzida pela Música, pode, pela natureza espelhada dos céus, rememorar sua natureza celeste. Do mesmo modo que não podemos apreender o Sol diretamente senão por seus raios, do mesmo modo os nossos ouvidos não podem captar a doce grandeza das harmonias celestes senão indiretamente (1589, p. 17):

Muitos ainda tinham a opinião de que, nesta vida, a alma fosse vencida pela música, pois, se estava presa no cárcere corpóreo, recordando-se e sendo consciente da Música do céu, se esquecesse toda a dura e cansativa lida. Mas se, então, o parecesse estranho, temos da Harmonia do céu o testemunho das Sagradas Escrituras, onde o Senhor fala a Jó [cap. 38, 4-7] dizendo: “Quem narrará as proporções ou as vozes dos céus? E quem fará calar o seu concerto?”. E, se me fosse perguntado, como queira, porque tão grande e tão doce som não seja por nós ouvido; outra coisa não saberia responder senão aquilo que diz Cícero [no sexto livro da República] – que nossos ouvidos, repletos de tanta harmonia, são surdos, tal como acontece aos habitantes de lugares – como aquele onde precipita o Nilo de altíssima altura (e que se chama de catadupa) – os quais, dada a grandeza do estrondo são, de certo modo, surdos; ou, ainda, tal como o nosso olho não pode fixar a vista no Sol ficando ofuscado por seus raios, do mesmo modo nossos ouvidos não podem entender a doçura da harmonia dos céus, pela sua excelência e grandiosidade.

Molti ancora haueano opinione, che in questa vita ogni anima fusse vinta per la Musica; et che se bene era nel carcere corporeo rinchiusa, ricordandosi & essendo consapeuole della Musica del cielo; si domenticasse ogni dura & noiosa fatica. Ma se ciò ne paresse strano, hauemo dell'harmonia del cielo il testimonio delle Sacre lettere, doue il Signore parla a Giobbe dicendo; Chi narrerà le ragioni o voci de Cieli? Et chi farà dormire il loro concento? Et se mi fusse dimandato; onde proceda, che tanto grande & si dolce suono non sia vdito da noi; altro non saprei rispondere, che quello, che dice Cicerone nel luogo di sopra allegato; Che gli orecchi nostri ripieni di tanta harmonia sono sordi; si come per essemplio auiene a gli habitatori di quei luoghi doue il Nilo da monti altissimi precipita, detti Catadupa; i quali per la grandezza del rimbombo mancano del senso dell'vdito. Ouero che si come l'occhio nostro non può fissare lo sguardo nella luce del Sole, restando da i suoi raggi vinta la nostra luce; cosi gli orecchi nostri non possono capire la dolcezza dell'harmonia celeste, per l'eccellenza et grandezza sua.

Em outro passo (1589, p. 388), Zarlino refere-se à história de Mársias, que segundo a tradição, foi quem encontrou a flauta (ou aulos) atirada por Atenas – deusa que, ao ver que, embora o som do instrumento lhe fosse agradável, a feição indecorosa causada pelo volume das bochechas, infladas pela arte, impedia que ela prosseguisse naquele empreendimento; assim, por tal insatisfação, resolveu jogar, dos céus, o instrumento. Mársias, tendo o encontrado e percebendo a grande capacidade de encantamento da flauta, convenceu-se de que era muito potente. Impudentemente, então, desafiou Apolo para competir consigo sob o julgamento das Musas e com o prêmio de fazer do vencido o que bem quisera. Sua arrogância, no entanto, acabou fazendo-o subestimar o oponente e, vencido pela lira de Apolo, teve como castigo a morte por esfolamento. A origem divina do instrumento garantia que Mársias encantasse e

exercesse grande influência sobre seus ouvintes e sua atuação é recorrente na literatura recuperada no Renascimento pelos chamados humanistas. Como outro aspecto desse espelhamento do universo na Música, Zarlino (1589, p. 18) descreve a relação que Boécio, no livro IV, cap. 1, profere sobre a distância dos planetas como intervalos musicais; “da Lua à Mercúrio, se perfaz um intervalo de um semitom maior [...], da Lua ao Sol, a distância de dois tons e um semitom”. Há, como se pode verificar, uma equivalência retórica e filosófica, quanto ao espelhamento já citado, no discurso zarliniano:

Quem, porém, quiser examinar os Céus em suas divisões, segundo o que, com grande diligência fez Ptolomeu, encontrará, junto com a comparação das doze partes do Zodíaco, nos quais estão os doze signos celestes, as consonâncias musicais, ou seja, a Diatesseron, a Diapente, a Diapason e as outras, pela ordem.

Ma chi uorrà esserminar i Cieli nelle loro parti, secondo che con gran diligenza hà fatto Tolomeo, ritrouera (comparate insieme le dodici parti del Zodiaco, nelle quali sono i dodici segni celesti) le consonanze musicali; cioè, la Diatessaron, la Diapente, la Diapason & l'altre per ordine;

À guisa de uma conclusão da definição dessa parte da Música Animastica, Zarlino recorda que muito bem fizeram Mercúrio e Terpandro, pois o primeiro, tendo inventado a Lira, ou a Cítara, pôs nela quatro cordas à imitação da Música Mundana, segundo Boécio e Macróbio, a qual se baseia nos quatro Elementos ou, ainda, na variedade das estações do ano. O segundo, porém, ordenou o instrumento com sete cordas à imitação dos sete planetas – e chamou-o de Heptacórdio.

2.5. Sobre a Música Humana.

A Música Humana, afirma Zarlino no capítulo VII das Instituições, é aquela Harmonia que pode ser entendida por todas as pessoas no exame e contemplação de si mesmo; que compreende a vivacidade incorpórea da Razão como um certo temperamento – como o das vozes graves e agudas em uma consonância. Ela é a conjunção das partes da Alma com o Corpo humano, da dimensão racional com aquela irracional. É a Música, em sua dimensão Humana, quem mescla os Elementos com proporção e equilíbrio e, desde o princípio da concepção do ser humano, está presente harmoniosamente.

Figura 9. A demonstração por Zarlino, nas Instituições Harmônicas, 1589, p. 22, dos intervalos musicais realizados entre os dias fundamentais concepção humana.

Como medido pelos médicos – e consentido por Agostinho – prossegue nosso autor (1589, p. 23), o sêmen humano no corpo da mulher demora seis dias para converter-se em leite, e nove dias para transformar-se em sangue. Ao término de doze dias, já é uma massa de carne sem forma que, pouco a pouco, no décimo oitavo dia, toma forma humana. Em quarenta e cinco dias se conclui, então, a geração com a infusão da Alma intelectiva por Deus. Como vemos na figura X, o intervalo entre os dias desse processo equivale às harmonias sonoras, proporcionadas como oitava (diapason), quinta (diapente) e quarta (diatesseron). Se pode, igualmente, verificar ainda mais precisamente a **Música** em sua dimensão **Humana**, no *harmonioso* desenvolvimento do ser humano, que de infante se transforma *harmoniosamente* em velho, dia após dia; muito embora essa mudança concretamente aconteça diante dos nossos olhos, não conseguimos vê-la (não em sua totalidade) mas tão somente compreendê-la, do mesmo modo, talvez, com que não conseguimos ver o espaço que há entre uma voz grave e uma aguda quando se canta, mas apenas entendê-lo através da Razão.

Também os Humores, no seu equilíbrio corpóreo, se podem verificar a harmonia e sua consonância – ou dissonância – que se temperam segundo dirige e governa a Razão à um perfeito fim. Essa harmonia pode ser conhecida nas diversas partes da Alma (1589, p.23):

[...] Se conhece ainda tal harmonia da Alma, ou seja, das suas partes que são o Intellecto, os Sentimentos e o Hábito [...].

[...] Conosceti ancora tal harmonia dall'Anima; cioè, dalle sue parti, che sono l'Intelletto, i Sentimenti & l'Habito [...].

Embora sejam partes fundamentais para a compreensão do conceito de Música que em seu tempo Zarlino frequentava, o autor se compromete com a parte dita Orgânica, que em linhas

gerais é, segundo Gozza (2000, p. 10):

A Música Orgânica – de ‘órgão’, se refere tanto aos órgãos do corpo humano que produzem a voz, quanto aos instrumentos musicais fabricados pelo homem – a chamada *Musica Instrumentalis* de Boécio. Derivada da Música ‘orgânica’ estão a ‘Harmônica’ ou ‘Natural’ e a ‘Artificial’, que se refere à harmonia dos instrumentos naturais (da natureza) e a harmonia dos instrumentos artificiais (da Arte [do homem] – e se dividem, primeiramente, em música ‘Plana’, ‘Mensurada’, ‘Rítmica’ e ‘Métrica’ (aplicáveis também à Música Artificial); a segunda divisão, compreende a natureza dos instrumentos musicais, ou seja, os ‘de sopro’, ‘de cordas’ e ‘de bater’.

L'"organica" - da 'organo', riferibile sia agli organi del corpo umano che producono la voce, sia agli strumenti musicali fabbricati dall'uomo - è la musica instrumentalis di Boezio. Membra della musica "organica" sono l'"harmonica o naturale" e l'"arteficiata", vale a dire l'armonia degli strumenti naturali (natura) e armonia degli strumenti artificiali (arte), la prima divisa in musica "piana", "misurata", "rithmica" e "metrica" (applicabili anche alla musica artificiale), la seconda divisa in base alla natura degli strumenti musicali ossia "da fiato", "da chorde" e "da battere".

Contudo, para Gozza (2000, p. 10), a maior transformação que Zarlino propõe sobre a dimensão teórica da Música, relaciona-se ao fundamento e limite das ações do Músico – que mais tarde será chamado de ‘Músico Perfeito’ em semelhança ao conceito de ‘*Musicus Perfectissimus*’ considerado em preceptivas como no *Speculum Musicae* de Jacobus Leondiensis⁴² - mas atualizando, tanto o conceito de Música, como o de Músico. Se antes, a vocação do Músico Perfeito estava completamente amparada no que Zarlino considera Animástico, com essa modernização conceitual, o foco passa a estar muito mais sobre a dimensão Prática da profissão combinada com o seu profundo conhecimento histórico e retórico:

Zarlino reformula a musicologia de Boécio, endereçada aos filósofos, adequando-a à realidade musical e aos musicistas; ele unifica a música mundana e a música humana na Animástica, distinguindo-a sutilmente da música orgânica produzida pelo homem na Terra. A *Musica Instrumentalis* tem, portanto, em Zarlino articulações não contempladas na sistematização de Boécio, que levam em consideração a evolução da música nos séculos que separam Zarlino de Boécio. Enfim, o objeto das Instituições Harmônicas é a *Musica Instrumentalis*, ou seja, a Música ‘em particular’, separada da música ‘Universal’, Mundana e Humana, própria dos filósofos.

Zarlino riformula la musicologia boeziana, indirizzata ai filosofi, adeguandola alla realtà musicale e ai musicisti; egli unifica musica mondana e musica humana nella musica animastica, distinguendola nettamente dalla musica organica prodotta dall'uomo su questa Terra. La musica instrumentalis ha poi in Zarlino articolazioni non contemplate nella

⁴² Tal preceptiva foi objeto de estudo do Mestrado realizado neste núcleo de Pós Graduação ECA-USP, por Fernando Schilliter também sob a orientação de Monica Lucas em 2017: “A contemplação de Deus no espelho da música: a música especulativa no tratado *Speculum Musicae*. Um estudo sobre a música especulativa medieval e seu contexto filosófico e teológico a partir da leitura dos capítulos introdutórios do Livro I do tratado”.

sistemazione boeziana, che tengono conto dell'evoluzione della musica nei secoli che separano Zarlino da Boezio. Infine, l'oggetto delle Istitutioni harmoniche è la musica instrumentalis, ossia la musica "in particolare", separata dalla musica "in universale", mondana e humana, propria dei filosofi.

2.6. A Perfeita Música.

Tópico e divisão do conceito de Música para Zarlino, a dimensão especulativa da música e sua dualidade no âmbito frequentado por Zarlino, ganha cores bastante interessantes ao longo das reedições que o autor promoveu das suas *Instituições Harmônicas*, posta à luz a partir de 1558. O conceito de Música Prática em oposição ao de Música Especulativa tem, nessa obra (e mais claramente manifesto nas reedições de 1571 e 1589), um desenvolvimento que amplifica o tópico boeciano-pitagórico tradicional – e que se tornará a tendência dos músicos a partir de então, sustentando inclusive, a crítica que ostensivamente Vincenzo Galilei vai formular contra Zarlino – com vistas a conciliar ambas as atividades no tocante ao emprego mais pragmático dos conhecimentos musicais compreendidos pela especulação. Índice dessa tendência é a substituição ou acréscimo, nas edições a partir de 1571, do termo ‘contemplativo’ no lugar daquele ‘especulativo’ – o que demonstraria a mudança de paradigma, ao menos no plano literário, do uso e compreensão dos estudos musicais que não estão diretamente ligados a questões do domínio do músico prático. Embora o autor traga luz sobre questões ligadas à tradição filosófica – onde a música dita Humana ou aquela Mundana são compreendidas como assunto de competência do músico – sua opinião prevalece mais voltada às questões que não estariam na universidade – lugar por excelência do ensino musical teórico – mas, prioritariamente, e até bastante razoável, ao domínio do exercício profissional. Zarlino e todos os demais tratadistas aqui considerados, pertencem ao grupo dos práticos da atividade musical, e de modo particular, nesta literatura, procuram dirimir o conflito da amplidão dos domínios musicais. Sem se furtar, contudo, da tarefa de demonstrar os lugares comuns que perpassam tais temáticas mais afeitas a filósofos, médicos e astrólogos, Zarlino expõe-nas exemplarmente – como veremos a seguir. É, no entanto, na eleição dos temas que o músico Franciscano, sucessor de Cipriano de Rore no cargo de Mestre Capela em S. Marcos de Veneza, demonstra a definição dos limites da atividade musical considerada por ele e seus predecessores até ali. Ao escopo da atividade do chamado Músico Perfeito é, conforme a própria literatura tratadística a apresenta, restringe-se mais à excelência na prática profissional unida ao conhecimento humanista que à Especulação científica pura, que justificaria a substituição ao longo da obra, tal terminologia ortodoxa por uma mais ampla – a ‘contemplação’, no caso. O nome dado

adequa-se ao fim que exerce, uma vez que (1589, p. 27) “[...] e, porém, quem quiser examinar bem o assunto, verá que [o prático e o especulativo] são diferentes entre si tanto quanto os seus ofícios e fins”⁴³.

A especulação, entretanto, pode compreender, na opinião de Zarlino (1589, p. 361), uma dimensão que não se afaz com a tradição Escolástica difundida sobretudo no âmbito universitário⁴⁴ de seu tempo. Afirma o autor que a Música, sendo Ciência que tem por matéria os sons e as vozes, que são objetos próprios da Audição [*dell’Vdito*] especula sobretudo o conento (o concerto) das cordas e das vozes – e não outras tantas coisas. Os demais limites, assim, que se podem investigar, mas que não se relacionam diretamente ao fim acima enunciado, são para Zarlino, de certo modo, “inúteis e vãs” – já que o fim da música para ele é, especialmente, “deleitar e trazer benefício”⁴⁵ [*dilettare & giouare*]. Diz Zarlino que foi Aurelio Cassiodoro quem comparou oportunamente a palavras latinas *chorda* e *chorde* com o termo *cor*, *cordis*, que quer dizer ‘coração’ – lugar ideal onde sentimos o prazer e o benefício da audição das harmonias e melodias. Os músicos movem os corações através das cordas de seus instrumentos e das notas que produzem e deveriam, segundo nosso autor, não perder tempo, principalmente ao escreverem sobre essa Ciência, com os “pontos, linhas, círculos, semicírculos”⁴⁶ e demais detalhes que se relacionam mais à visualidade que à audição e são, certamente, mais interessantes ao Geômetra que ao Músico. Os sons e as vozes, verdadeiramente objetos próprios do ‘ouvido’, são a base das harmonias e consonâncias que mais interessam ao Músico – ainda que, muitas outras coisas, tenha que ter, também, em consideração. Tais pormenores, nomeados como ‘acidentes’ por Zarlino no mesmo trecho, muitas vezes foram extensamente descritos por grandes músicos do passado – e também por outros de sua própria época – de modo a saciar, continua o autor, a necessidade que “alguns ociosos [autores] especulativos” criaram, fazendo com que dedicassem atenção em demasia ao que não era, de fato, essencial. A parte Contemplativa, então, da Ciência musical teria sido reduzida a um fim que consistia mais em inflar a importância dos ‘acidentes’ que a consideração de sons e vozes. Disso fazem testemunho fiel os inúmeros livros de música que se dedicam a tratar inutilmente, segundo Zarlino, senão de “pontos, círculos – pontuados ou não, pausas,

⁴³ Et però chi vorrà bene essaminar la cosa, ritrouerà tanto essere la differenza dell' vno dall' altro, quanto è il loro vfficio, et il loro fine diuerso.

⁴⁴ Educação tomista na Universidade italiana...

⁴⁵ Ver no capítulo precedente o conceito de Giouare;

⁴⁶ No âmbito da *Musica Prattica*, há uma profusão de Tratados que apresentam um extenso regramento a respeito do emprego de pontos de aumentação e diminuição, círculos e semicírculos para indicar a proporção do tempo empregado na composição musical, sua perfeição, ou não, de *batutta*, ou a correta duração das figuras rítmicas, por exemplo.

cifras, signos, números contra números, enfim. Coisa alguma podem, com efeito, induzir no Homem, inteligência que desenvolva o juízo sob o sentido da audição, já que são os sons que compõem as harmonias e as melodias – e, justamente, não fazem fortuna para os Músicos essas verdadeiras quimeras, senão as belas harmonias e melodias que se veem e escutam em suas composições.

Uma vez que o fim das Artes Operativas, declara Zarlino (1588, p. 1), é a “Obra perfeita” e o fim das Ciências Especulativas é a “apreensão da verdade”. Contudo, tanto uma quanto a outra, necessitam, para alcançar sua finalidade – ou seja, o Bem – da correção de uma e de outra – a Perfeição quanto ao fim da obra e a Verdade da coisa investigada, respectivamente [com grifos nossos]:

[...] Usamos, portanto, termos universais e proposições primeiras, que chamamos Princípios primeiros e naturais – como são os primeiros gêneros, as primeiras diferenças, as Propriedades e as Definições de qualquer natureza. Além disso, algumas das coisas sensíveis e materiais – como são as coisas deste mundo inferior, e, portanto, algumas daquelas que são submetidas aos Sentidos, e não têm nenhuma matéria, como são a Inteligência e a Alma Intelectiva. Uma vez que a Verdade denota um certo respeito da coisa que se investiga e do Intelecto, o qual se oportunamente se chama Igualdade e Conformidade, a dificuldade, contudo, e a facilidade em se conhecer a Verdade, pode relacionar-se tanto a partir da Coisa que queremos saber, quanto do próprio Intelecto. Pode advir antes da própria coisa, uma vez que toda coisa é tanto inteligível quanto o é na prática [in atto];

[...] Depois, pode advir da parte do Intelecto, porque é potencial e material em respeito àquelas coisas que não possuem matéria e são, verdadeiramente, práticas, como são as Inteligências. A razão reside, assim, como na dificuldade de se poder observar o sol, que consiste na fraqueza do nosso sentido. Não é, porém, impossível, que se possa encontrar a via que nos conduza à Verdade, pois se fosse de outro modo, o Desejo natural que está em nós pelo Saber, e de saber com verdade, seria, de tudo, em vão. [...]

Por último, se conhece pelos Princípios, que se chamam Complexos ou Compostos, pelos quais se entra, como por uma porta, ao conhecimento de tal Verdade, pois são de tal modo naturalmente manifestos à nós, que não podemos errar – e mesmo que se interponham dificuldades ou mesmo nenhuma dificuldade, daí nascem as Conclusões, que dependem dos Princípios por nós não bem conhecidos.

[...] Ora: Não será, de fato, na primeira tentativa que se encontrará a Verdade daquilo que se busca – o que é o fim da sua Especulação – senão com o tempo. Por isso se deve ter grande compromisso, como diz o Filósofo, e de se render muitas graças aos primeiros inventores das coisas, porque, mesmo que não tenham chegado à perfeição, nos ensinaram ao menos tudo aquilo que sabemos, uma vez que é certamente mais fácil aprender o que já fora inventado.

[...] tallora usiamo termini uniuersali & Propositio ni prime, che chiamiamo Principii primi & naturali; come sono i primi Generi, le Prime differentie, le Proprietà & le Definitioni di qual si uoglia natura; oltra di questo alcuna delle cose sensibili & materiali; come sono le cose di questo mon do inferiore, & tallora alcuna di quelle che sono sottoposte al senso, & non hanno alcuna

materia; come sono l'Intelligentie & l'Anima intellettua. Ma perche la Verità dinota un certo rispetto della cosa che si cerca & dell'Intelletto, ilqual rispetto si chiama Vgualità & Conformità; però la difficoltà & la facilità di conoscere il Vero, può nascere tanto dalla parte della Cosa che si uuol sapere, quanto dalla parte dell'Intelletto. Può nascere prima dalla parte della cosa; percioche ogni cosa intanto è intelligibile, inquanto è in atto;

[...] dopoi può nascere dalla parte dell'Intelletto; perche è (dirò cosi) potenziale & materiale, rispetto à quelle cose che sono senza materia, & sono veramente & propriamente in atto; come sono l'Intelligentie: Il perche è apunto, come la difficoltà di poter riguardare nel Sole, che consiste nella debolezza del nostro senso. Non è però impossibile, che si possa trouar la uia, che ci conduca alla Verità: percioche se fusse altramente; il Desiderio naturale che è in noi di sapere, & di sapere con uerità, sarebbe in tutto uano; [...]Vltimamente si conosce da i Principij, che chiama no Complessi ò Composti, per i quali si entra, come per una porta, alla cognitione di cotal Verità; percioche sono in tal modo manifesti naturalmente à noi, che non potiamo errare; & se pure c'intrauiene errore ò difficoltà alcuna, ciò nasce dalle Conclusioni, che dipendono da Principij da noi non ben conosciuti.

[...] cosi non potrà essere, ch'egli al primo colpo ritroui la Verità di quello, che cerca, che è il fine della sua speculatione, se non in successo di tempo. Onde si dee hauer obligo grande, come dice il Filosofo². Meta. cap. 1., & si dee render molte gratie à i primi Inuentori delle cose; perche se bene non hanno arriuato al perfetto, ci hanno almeno insegnato tutto quello che sappiamo; essendo che è facile l'aggiungere al ritrouato.

À página 23 (1589), contudo, Zarlino sintetiza os limites das suas investigações:

Uma vez que esses assuntos pertencem mais às investigações da Filosofia que às de Música, não irei mais adiante, dando-me por satisfeito por ter dito estas poucas coisas e demonstrado a amplidão da Música Animástica – da qual, como daquela [no caso particular, a Música Humana], já que nada ou pouco colabora ao nosso propósito, dela não mais farei menção.

Ma perche queste cose s' appartengono più alli ragionamenti della Filosofia, che a quelli della Musica, lascierò di parlarne più oltra, contentandomi di hauerne detto queste poche, et dimostrato la varietà della Musica animastica; della quale, come di quella, che nulla o poco fa al nostro proposito, non ne farò più mentione.

No âmbito da Música Orgânica, no entanto, está precisamente o que Zarlino (1589, p. 25) define como Música – a que chama de ‘Particular’, ou seja, a porção específica da Ciência e da Arte em que atua. Inserida na tradição da *Musica Instrumentalis* boeciana, a Música (aqui também chamada de Instrumental) é aquela Harmonia derivada das vozes e dos sons, que se ampara no entendimento matemático dos intervalos, ou seja, naquilo que define a Especulação tradicionalmente, realizada por instrumentos naturais (a voz humana) e artificiais (os construídos pela Arte do Homem) e é essa, de fato, a Música que se divide em Especulativa e Prática – como vimos. Esse desenvolvimento tão complexo e que se remete a tão profundas e

profícuas tradições, inscreve a Arte em um nível que nosso autor tem como excelente, repleto de perfeição, que se pode contemplar, primeiramente, no exercício do contraponto que muitos *valent'huomini* de seu período desenvolvem – o primeiro deles, Adriano Willaert. A excelência do contraponto, que permite um ótimo uso dos sons, estabelece um expediente de consonâncias e harmonias, em um tão alto nível e em tantas partes diversas, que levou Artusi (1600, p. 9) a dizer que “segundo a opinião de muitos, é chegada a tão completa perfeição que não pode, nela, se acrescentar coisa alguma” como vimos há pouco. Os maravilhosos efeitos que já se reportaram ao emprego da Música desde a Antiguidade, também se poderiam ouvir de acordo com a (1589, p. 92) natureza da ocasião e segundo a natureza e disposição do assunto em seus dias, pois era visível que a música continuava a induzir à várias paixões do mesmo modo que descrito na antiga literatura:

Podemos, portanto, ver em nosso tempo, que a Música, verdadeiramente, produz em nós várias paixões do mesmo modo que fazia antigamente – o que, de fato, se vê, por vezes, que ao se recitar alguma bela, doura e elegante Poesia ao som de algum instrumento, a audiência é grandemente comovida e induzida seja a rir, chorar, entre outros efeitos. E disso temos por prova as belas, douras e elegantes composições de Ariosto onde, por exemplo, se recita a piedosa morte de Zerbino e o comovente lamento de sua Isabella; não menos chorava sua audiência movida pela compaixão, que Ulisses ao ouvir o excelente músico e poeta Demódoco. Se, então, hoje em dia não se ouve mais que a música opera, em diversos assuntos, do mesmo modo como já operou – como em Alexandre – deve-se ponderar que as nossas razões são distintas daquelas, e não iguais, como alguns [erroneamente] pressupõem.

Através da Música, antigamente eram operados muitos efeitos, pois ótimo era também o modo como se a empregava – tal como como demonstrei acima – e não da maneira como se a emprega hoje, ou seja, com uma quantidade grande de partes, cantores e instrumentos, que muitas vezes não se permite ouvir senão uma confusão de sons e vozes misturados em um cantar sem nenhuma preocupação e sem decoro, que profere mal as palavras e onde não se pode ouvir senão algazarra e barulho. A música, assim, de tal modo empreendida, não é realmente capaz de produzir nenhum efeito que seja digno de memória.

La onde vedemo etiandio a i nostri tempi, che la Musica induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceua: imperoche alle volte si vede, che recitandosi alcuna bella, dotta, et elegante Poesia al suono di alcuno istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi, et incitati a fare diuerse cose, come ridere, piangere, ouero altre cose simili. Et di ciò si è veduto la esperienza dalle belle, dotte, et leggiadri compositioni dell' Ariosto, che recitandosi (oltra le altre cose) la pietosa morte di Zerbino, et il lagrimeuol lamento della sua Isabella, non meno piangeuano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceua Vlissee vdendo cantare Demodoco musico, et poeta eccellentissimo. Di maniera che se bene non si ode, che la Musica al di d' hoggi operi in diuersi soggetti, nel modo che gia operò in Alessandro; questo può essere, perche le cagioni sono diuerse, et non simili, come presuppongono costoro: Percioche se per la Musica anticamente erano operati tali effetti, era anco recitata nel modo, che di sopra hò mostrato, et non nel modo, che si vsa al presente, con vna moltitudine di parti, et tanti cantori et istrumenti, che alle volte non si ode altro che vn strepito de voci

mescolate con diuersi suoni, et vn cantare senza alcun giudicio, et senza discrettione, con vn disconcio proferir di parole, che non si ode se non strepito, et romore: onde la Musica in tal modo essercitata non può fare in noi effetto alcuno, che sia degno di memoria.

Prosseguindo, à mesma página, o autor afirma também, que se, no entanto, esses efeitos não se podem verificar na música de seu tempo, deve-se ao mal uso que os Músicos dão à Arte – e não ao pouco poder que a Música tem. Igualmente as formas mais modestas, como o Madrigal, que o autor considera como “cançõezinhas”, podem até causar algum prazer, mas não conseguem reproduzir a força que a verdadeira música, cujo conceito tratamos, possui:

No entanto, quando a Música é recitada com diligência, mais se aproxima do uso dos antigos, ou seja, daquele modo simples como se canta – ao som da Lira, do Alaúde ou de outros instrumentos semelhantes – aquelas matérias que pertencem à Comédia ou à Tragédia e outros, em longas narrativas, de modo que ali se podem ver os seus efeitos. Pois, pouco, de fato, podem mover o ânimo aquelas canções em que se cantam, em poucas palavras, matérias breves, como se dá hoje em dia com algumas cançõezinhas chamadas de Madrigais, as quais, apesar de aprazíveis, não possuem aquela mencionada força. [...]

*Ma quando la Musica è recitata con giudicio, et più si accosta all' uso de gli antichi, cioè ad vn semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie, che habbiano del Comico, ouer del Tragico, et altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedeno li suoi effetti: Percioche veramente possono muouer poco l' animo quelle canzoni, nelle quali si racconti con breue parole vna materia breue, come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette **Madrigali**; le quali benche molto diletтино, non hanno però la sopradetta forza. [...]*

No entanto, Zarlino alerta que, da música concebida e praticada, por exemplo, pelos antigos gregos – “pais e inventores da música” e de muitas outras faculdades – quase nada se pode inferir sobre a sua dimensão estritamente prática, *ridotta in atto*, uma vez que, dada a muito cruel história da humanidade com suas (1588, p. 16) “guerras civis e externas, que aconteceram maximamente na Europa, e por muitos e muitos anos, [especialmente] na Grécia, onde florescia a Música, e na Itália, pela enxurrada – por assim dizer – de invasões bárbaras, infinitas, que, muitas vezes, a espoliaram e destruíram”, quase nada se pode, senão, imperfeitamente conhecer. Mesmo as obras de homens ilustres – como Cícero, Varrão, Tito Lívio – e tantos Históricos, Filósofos, Oradores, Poetas e outros, muito se perdeu e o que restou, muitas vezes está incompleto⁴⁷.

⁴⁷ Zarlino, de todo modo, afirma isso não como um demérito para os ótimos músicos de outrora, mas, especialmente para responder à extensa crítica que, especialmente Vincenzo Galilei e seu mecenas Giovanni Bardi, de Firenze, fazem a ele próprio e à suposta superioridade da música antiga em relação à moderna. Muito embora o discurso zarliniano tenha encontrado grande aceitação no ambiente cortesão de seu tempo e profunda e duradoura fortuna em outros países da Europa, enorme resistência e confronto Vincenzo Galilei – seu reclamado [ex-]discípulo –

Embora exista esse possível hiato, como afirmado por Zarlino, que mais tem relação com a questão da polifonia em relação à monodia sintetizadas por Artusi (1603, p. 5) como *prima* e *seconda* práticas, sendo a última uma decadência da perfeição já alcançada em seu tempo implementada pelos “sofistas da música” – aqueles que falam da Música sem conhecer a sua Arte. A corrupção do fim da Música aliada ao mal juízo dos seus artífices corroborada, seja por aqueles que insistem em se dedicar a um fim equivocado na profissão ou, pior, a perversão do som em sua perfeição – em relação ao mal-uso das dissonâncias – por certos sofistas, que (1589, p. 278) como no tempo de Platão e Sócrates abusavam da Filosofia, impedem que as boas melodias e bons sons se multipliquem:

E, ainda, existem mais e variadas opiniões e longas disputas a respeito dessa matéria – que não têm fim. Existem ainda muitos Tratados e muitas Apologias de alguns músicos, Discursos contra alguns outros, nos quais, depois de lidos, relidos e examinados, não se encontra senão maledicência e mesquinhez e pouco de bom, de modo que são um verdadeiro assombro. Entretanto, esses também são desculpáveis porque tal como no tempo de Sócrates e Platão existiam os Sofistas, também esses existiam naquele tempo, os quais, eram estimados tanto quanto aqueles sofistas [...]. E se pode verdadeiramente

ofereceu à primazia do aparato histórico, matemático ou retórico que o autor doutrinava em seu discurso tratadístico. Superados os problemas concernentes à divisão estabelecida pela Musicologia, sobretudo norte-americana, no século XX, entre *prima* e *seconda* práticas, diremos que G. Zarlino representa o que de mais sofisticado e experimentado a composição contrapontística pôde oferecer ao mundo de então e, que sua produção literária, inscreve-se em um movimento artístico de escopo diverso daquele que V. Galilei e Claudio Monteverdi (dada a sua questão com o contraponto e a crítica de Artusi) estavam perscrutando. Escreve V. Galilei (1590-91?, p. 56) em seu tratado de Contraponto (Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze): “A verdade de que nos deixaremos persuadir [será]: a da experimentação, principalmente vinda dos exemplos naturais e, secundariamente, através da autoridade dos históricos e poetas – e para acrescentar de outros neste meu presente livro o menos possível, direi primeiramente o que percebo de tal assunto [...]”

[...] *La verità di che ci lasceremo persuadere dall'esperienza principalmente che trarremo dagli essempli naturali, et secondariamente dall'autorità degl'Historici et de Poeti, et per accrescere degl'altrui meno che io posso il presente mio libro, dirò prima quello che io sento di cotal negotio [...]*”

Em contrapartida, Zarlino deixa bem claro, sobretudo no sétimo capítulo da segunda parte das Instituições Harmônicas que sua posição faz fortuna aos autores antigos e sua obra considera a grande tradição musical que o precede. De fato, Galilei, especialmente no Discurso de Vincentio Galilei, nobre florentino, a respeito das obras do Sr. Gioseffo Zarlino de Chioggia, e outros importantes particulares concernentes à Música – e ao mesmo Sr. Gioseffo, dedicado publicado em 1589 em Florença, critica veementemente Zarlino. Por sua vez, Zarlino responde, sobretudo nos *Sopplementi*, alguns dos tópicos citados por seu ex-discípulo, muitas vezes, contudo, de modo velado. De modo geral, Zarlino (1589) refere-se a esses críticos como verdadeiros sofistas que, em seus discursos, não estimam o decoro e os antigos: “[...] gostaria, então, de demonstrar a ignorância e a temeridade de alguns músicos modernos, os quais, porque sabem escrever meia dúzia de cifras musicais, têm-se a si mesmos como as melhores coisas do mundo, sem considerar nada dos antigos, além de pouco estimar alguns [bons] compositores modernos. E, isso de modo tal, que ao ouvi-los se diria que valessem mais para a Música, que Aristóteles e Platão para a Filosofia [...] uorrei hora mostrare in parte la ignòranza, et la temerità di alcuni Musici moderni; i quali, percioche sanno porre insieme quattro, ouer sei Cifere musicali, predicano di lor stessi le maggior cose del mondo, riputando nulla gli antichi, et poco istimando alcuno de i moderni compositori; Di modo che chi loro vdisse, senza dubbio direbbe, che valessero più costoro nell' arte della Musica, che non valsero Platone, et Aristotele nella Filosofia.”

Um exemplo dessa crítica de ambos os autores, está narrada no *Sopplementi* (1588, p. 15-16) onde Zarlino diz que ao referir-se à história de Xerxes, Galilei – que o vitupera pelo mesmo motivo – não menciona – como ele reclama fazer – o autor que a escreve – o que seria de suma importância para os leitores –, nem quais eram os povos que estavam relacionados com os fatos narrados, as datas ou os reis envolvidos.

chamar de Arte sofisticada na Música – e esses tais, de Músicos Sofistas – quanto aos sofismas do tempo daqueles Filósofos. Disso devemos continuamente louvar e dar graças a Deus para que pouco a pouco (embora eu não saiba de que maneira) tal coisa possa ser extinta e terminada, e que possamos fazer existir uma era em que não se faça senão multiplicar os bons concertos e boas melodias – que são o fim verdadeiro fim que todo músico deve buscar em todas as suas obras.

*Et di più si trouano anco sopra tali materie varie opinioni, & disputationi longhissime, da non venire mai al fine. Si trouano etiandio molti Trattati, & molte Apologie di alcuni Musici, scritti contra alcuni altri, ne i quali (se bene si leggessero mille fiata) dopo letti, riletti, & esaminati, non si ritroua altro, che infinite villanie, & maledicentie, & poco di buono; di maniera che è vn stupore. Ma veramente costoro sono anco escusabili: percioche si come al tempo di Socrate, & di Platone erano li Sofisti, così anco si trouauano costoro a quei tempi, i quali erano stimati tanto, quanto erano li Sofisti nella età loro [...] che si può veramente chiamare Arte sofisticada nella Musica, & tali **Musici Sofisti**; quanto li Sofismi ai tempi delli nominati Filosofi. La onde douemo di continuo lodare, & ringratiare Dio, che a poco a poco (non sò in che maniera) tal cosa sia spenta; & che ne habbia fatto venire ad vna età, nella quale non si attende ad altro, che alla multiplicatione delli buoni concerti, & delle buone Melodie.*

Esse mesmo artifício é recorrente na obra de um outro músico, Giovanni M. Artusi – o qual, no princípio deste capítulo, já apresentamos – e que desenvolve grande produção literária a partir dos argumentos da obra zarliniana. Na primeira parte do seu tratado “L’Artusi” publicado em 1600, em Veneza, que trata sobre as “Imperfeições da Música Moderna” e no qual o autor desenvolve uma defesa e encômio da *primma* prática musical, mais perfeita e eficaz que a *seconda*, Artusi demonstra raciocínios (*ragionamenti*) que amparam estes juízos, sobretudo através da combinação dos valores musicais e retóricos expostos por Zarlino com as causas cortesãs. No primeiro *ragionamento*, de fato, Artusi narra o acontecimento de um evento perfeitamente cortesão de uma cerimônia acontecida em 1598, em Ferrara, onde concorreram arquidukes, príncipes, barões, duques, damas e gentis-homens nacionais e estrangeiros, e autoridades e nobres da Espanha, Áustria e Itália, entre muitas outras autoridades eclesiásticas, entre elas, o Papa Clemente VIII; tratava-se de um casamento, onde tomaram-se como esposos o Arquiduke Alberto VII da Áustria e a Infanta da Espanha Isabel Clara Eugenia, filha de D. Henrique II da França e de Catalina de Médicis. O tratadista inclui em sua narrativa toda a pompa e decoro ocorridos na celebração percorrendo todo o espectro da vida cortesã de seu tempo, civil e religiosa, de modo a estabelecer eloquentemente essa ocasião como a mais perfeita possível – o que inclui inclusive um desfile processional das majestades até a igreja de Santa Maria del Vado onde havia acontecido um milagre eucarístico, acompanhados pelo papa

Clemente VIII⁴⁸. Toda a cena cuidadosamente composta por Artusi apresenta também um concerto atendido durante essa ocasião no Mosteiro das Madres de S. Vito, onde o cortejo real – que passava da centena – após a visita ao complexo das irmãs, pode ouvir a uma das famosas apresentações musicais promovidas por esse mosteiro, conhecido em toda a Europa por sua atividade musical. Como atesta também Ercole Bottrigari no *Il Desiderio* de 1594 sobre o que relata Artusi⁴⁹, neste mosteiro havia uma prática musical chamada de *Concerto Grande*, onde cerca de 23 monjas cantavam e tocavam cornetos, trombones, violinos, violas, harpas, flautas, cravo e órgão de modo extraordinário; também nesse mosteiro viveram em fins do século XVI as filhas do famoso arquiteto renascentista Aleotti, Raffaella e Vittoria, compositoras e musicistas reconhecidas em toda Itália. Bottrigari diz ainda que Ferrara possui seu próprio Monte Parnaso, o Mosteiro de S. Vito – dada a beleza da Música Sacra ali praticada. Sobre esse concerto “memorável”, Artusi (1600, fl. 2) escreve, então, oito raciocínios gerais sob a forma de um diálogo entre dois gentis-homens – Luca e Vario, que por um “acaso” se encontraram durante as festividades do matrimônio – a respeito dos motivos que fizeram (faziam) os concertos das famosas monjas tão eficientes, “uniformes e tão perfeitos”.

O primeiro argumento elaborado por Artusi reside sobre a escolha do lugar da apresentação; enquanto primeira preocupação, o lugar deve ser proporcional ao número dos músicos para que a distância “não devore as vozes e os sons, mas que os enriqueça e conserve sua integridade até que os sons cheguem aos ouvidos da audiência”. Em segundo lugar está a eleição das composições a serem apresentadas – “que devem ser compostas segundo a natureza dos instrumentos, de modo que não pareçam aquelas *cantilene* com recitantes e instrumentos desproporcionados; quero dizer: que não possuam partes que ascendam ou descendam, ao agudo e ao grave, mais do que comporta a natureza e a propriedade de cada instrumento natural e artificial, e que tudo esteja segundo os seus termos próprios – o que torna o concerto mais fácil, mais coeso e, muito mais agradável aos ouvintes”.

O terceiro argumento refere-se à distância entre os músicos e os ouvintes e aquela entre os músicos entre si; para que se possa haver bom deleite, e também para que “não se saia fora do tempo”, uma proporcionada distância é necessária combinar entre os participantes e o próprio espaço, também em acordo com a primeira observação. Em quarto lugar, Artusi (1600, fl. 3) adverte sobre a qualidade dos instrumentos utilizados pelos músicos; “nem todos os

⁴⁸ Apesar do interesse literário ser tanto retórico quanto da sua verossimilhança, de fato, o evento citado é histórico e pode ser lido com detalhes na “Historia de España en la Edad Moderna” de Alfredo Floristán Imízcoz de 2004.

⁴⁹ Há o índice de uma querela histórica entre Artusi e Bottrigari, onde o último acusa o primeiro de plagiar seus manuscritos de acordo com Renzo Bonvicini no *Dizionario Biografico degli Italiani* de 1962.

instrumentos são bons, assim, para esses concertos, pois é necessário escolher instrumentos feitos por excelentes artífices – mas não basta; é preciso também que em sejam fabricados otimamente para que nas partes graves tenham som e não fiquem mudos ou que pronunciem sons ofuscados, também no agudo; que nos movimentos ‘vivace’ e ‘allegro’ possam corresponder em uniformidade [in egualità] os sons médios e graves”. Em quinto, o autor recomenda que “as pessoas que devem recitar, seja com a voz ou com o instrumento, mais recitem com os ouvidos do que com a voz ou com o instrumento [...]” – e completa: “[...] que uma parte escute a outra, para que escutando-se mutuamente, tenham juízo de não superar o colega, tanto nas vozes como no tocar dos instrumentos, de modo que, assim, se possa escutar igualmente, [com uniformidade] as vozes e os sons tão suavemente que os ouvintes encontrarão infinito prazer”. No diálogo, a essa observação, se responde no texto: “Agora vos entendo, [Luca], que esta é uma daquelas observações que não são apenas plausíveis, mas necessárias e fundamentais a todos, cantores ou tocadores – para que se escutem uns aos outros, pois não pouca deformidade haverá se um cantar com uma voz potente, galharda e sonora e o outro, com uma voz doce, suave e mais débil que as demais”. Grande importância dá Artusi à uniformidade dos instrumentos e vozes, uma vez que concertar está relacionado à igualdade que se encontra no justo meio entre o excesso e o defeito.

Como sexta observação, Artusi retoma o assunto da eleição das peças a serem apresentadas – mas agora, explicitando que sejam não apenas bem compostas para os instrumentos e vozes, mas que sejam feitas por valentes-homens, como o são os Senhores “Claudio [Merulo], Costanzo Porta, Andrea Gabrielli, Gianetto Palestina, Gio. Iacomo Gastoldi, Benedetto Palauicino, Ruggiero Giouanello, Gio. Maria Nanino, entre outros que são e foram Excelentes”. Em sétimo lugar, o tratadista expõe uma importante advertência em relação às habilidades de cada instrumentista:

Em sétimo lugar, preparadas todas coisas ditas, é necessário que os recitantes pronunciem aquelas partes que lhes são mais convenientes – tal como se dá com essas freiras que, se ao trombone são mais experimentadas, mesmo que saibam operar outros instrumentos, não deixam aquela parte por outra, mas realizam aquilo que por longo exercício e natureza alcançaram excelência. Elas, desse modo, cantam aquela parte que à sua disposição são mais cômodas e o fazem com bela maneira, acompanhadas por belas passagens, tão belas que o ouvinte ao ouvi-las fica, de tudo, admirado. O contrário lograriam caso uma delas cantasse uma parte que não lhe fosse, à sua natureza, cômoda ou se devesse cantar uma parte que lhe fosse ou muito aguda ou muito grave. Por todas essas razões concluo que este é o mais excelente, coeso e bem proporcionado conceto que há na Itália.

Nel settimo loco, preparate tutte le cose dette, bisogna che li recitanti habbino quelle parti che à loro sono conuenienti, come si scorge in queste Madri, che quelle, che sono nel Trombone essercitate, se bene sanno adoprare altri Instrumenti, non lasciano però da parte quelli per questi, ma si seruono di quello

in cui per il longo essercitio, & per la natura inclinata, si sono fatte eccellenti; non partendosi dal proprio istinto, & elettione naturale, nè quelle che nelli Lauti, ò Arpe doppie, sono essercitate, se bene sanno adoprare altri Instrumeti, non lasciano però da parte quelli per questi, ma si seruono di quello in cui per il longo essercitio, & per la natura inclinata, si sono fatte eccellenti;[...] Quelle altresì che Cantano quella parte che alla dispositione loro è di comodità; cantano con bella maniera, accompagnata da molti belli Passaggi tanto vaghi, che l'uditore ne resta tutto ammiratiuo; ilche farebbe contrario effetto, se in vece di Cantare quella parte, che alla natura sua è commoda; Cantasse quella che le fosse discommoda, andando ò troppo nel graue,, ò nell'acuto là onde per tutti questi rispetti, vi concludo che questo è il più eccellente, vnito, e ben proportionato Concetto che habbi l'Italia.

Em último lugar – e como mais importante observação – Artusi refere-se à afinação dos instrumentos utilizados no Concerto pelas monjas (1600, fl. 4); “Todos os instrumentos deste Concerto, são engendrados ao temperamento de uma só orelha; uma só daquelas monjas afina todas as violas, violinos, harpas duplas, Alaúdes, Cravos e Violas Bastardas e os outros instrumentos que nesse Concerto participam”. E, mesmo dois ou três bons *valent’huomini* não seriam tão eficientes como uma pessoa só encarregada dessa tarefa, pois os sentidos variam de homem para homem.

A possível imperfeição da Música do tempo de Zarlino e Artusi, portanto, estaria ligada a um mal-uso da Arte, seja por compositores ou, principalmente, por tocadores e cantores – e não a uma deficiência de seu estatuto. No capítulo 46 do terceiro livro das Instituições, Zarlino explicita a corrupção do belo som causada por compositores que, sem diligência, utilizam dissonâncias equivocadamente, fazendo com que a música desvie-se do seu fim fundamental:

É bem verdade que às vezes se acrescenta o intervalo de sétima e nona, ainda que raramente, como usaram (e usam) também alguns bons compositores. Entretanto, aquele intervalo de Trítone, de Semidiapente (quinta diminuta ou quinta imperfeita) e outros semelhantes, não se devem usar, como fazem alguns Modernos, querendo fazer justificar seu emprego em modulações cromáticas. Verdadeiramente esses intervalos não têm suas formas contidas entre os Números Harmônicos – e por essa razão não podem fazer, nos desenhos melódicos, bom efeito. Pelo contrário, pois muito ofendem o sentimento – tal como a prática o demonstra. E, se a Música, como a define S. Agostinho, é a Ciência do bem cantar ou modular, nada mais pode interessar, senão isso mesmo: e, de que maneira se deve proceder para inscrever uma cantilena entre o número daquelas que observam e cumprem esse fim a fim de evitar que, por suas modulações repletas de erros, seja de tal modo desordenada, que apenas seja suportável vê-la e não cantá-la.

E' ben uero, ch'alle uolte si pone quello di Settima & di Nona; ancora che di raro; come hanno vsato & usano anco alcuni buoni Compositori. Ma quelli del Tritono, della Semidiapente & altri simili non si debbono vsare, come fanno alcuni Moderni; uolendo ciò attribuire al proceder delle Modulationi chromatiche; conciosia che ueramente questi Interualli non hanno le forme loro contenute tra i Numeri harmonici; la onde non è possibile che possino far nelle Modulationi alcun buono effetto; anzi offendono grandemente il sentimento; come la esperienza ce lo dimostra. Et se la Musica (come la

definisce il P. S. Agostino [Musices lib. 1. c. 2.] è Scienza di ben cantare, ò ben modulare, & ad altro non attende, che à questo; in qual maniera si potrà porre quella cantilena nel numero di quelle, che osseruano & tendono à questo fine; la quale haurà le sue modulationi piene de simili errori, & sarà in tal modo disordinata, ch'apena si potrà sopportar di uederla, non che di cantarla?

Nesse sentido, é interessante notar, concordemente a ambos tratadistas, o sofisticado senso de humor de nosso autor que, ao aprofundar-se nesse mesmo tópico (1589, p. 252), ilustra-o, relatando sobre alguns maus cantores que não proferem as modulações tal como escritas corretamente mas, ao contrário, inventam diminuições e ornamentos que não podem ser descritos senão como ‘selvagens’; ou, ainda, que arbitrariamente substituem a nota que deveriam cantar por outra (supostamente harmônica), causando uma incômoda repetição da quinta ou da oitava, desfigurando a harmonia da canção; e, tal como um macaco ou um bufão, se fazem destacar dos outros cantores às custas da beleza da peça musical. Ao invés de cantar, querem gritar, e pior, muitas vezes mudando a devida sílaba – dizendo ‘a’ onde deveria ser ‘e’, ou ‘i’, no lugar de ‘o’ – de modo tão áspero e ferino que não há quem não ria deles. Deveriam esses cantores senão proferir clara e distintamente texto e a harmonia, sem corrompê-los, observando também não superar os demais colegas com uma colocação impetuosa e furiosa que serviria melhor às bestas. Se deve, portanto, prescreve Zarlino, cantar com voz moderada, permitindo que a audiência escute as demais vozes, fazendo boa harmonia – que não quer dizer, senão, o temperamento de muitos elementos postos juntos de maneira que um não supere o outro:

É verdadeiramente coisa vergonhosa e digna de muita repreensão, ouvir cantar alguns insensatos e desastrados, que por vezes, tanto nos Coros e Capelas públicas, quanto nas câmaras privadas, tão rudemente se apresentam. Proferem palavras erradas - quando as deviam pronunciar clara e diligentemente, sem erros - e, preferem gritar, como, por exemplo, em uma canção onde, sem juízo, ao invés de cantar, grasnam feito corvos. Com vozes por demais deselegantes e com cacoetes e gestos contrafeitos, parecem mais com macacos e bufões que urram palavras de modo áspero, bruto e selvagem; quem deles não riria? Ou melhor: quem com eles não se enfureceria - ao ouvir tão constringedora, bruta e horrível música? Não deve, portanto, o cantor mudar o som das letras [das canções], nem muito menos empostar a voz com tanto ímpeto e força como uma besta - mas, pelo contrário, cantar com voz moderada e proporcionada em relação aos demais cantores, de modo a não superá-los e permitindo que se escute a voz dos outros colegas com harmonia - que quer dizer exatamente isso, o temperamento de muitos elementos postos juntos de maneira que um não supere o outro. O cantor, igualmente, deve observar essa regra principalmente nas Igrejas e Capelas Públicas, bem como nas câmaras privadas, e nas primeiras, cante com plena voz, mas com discrição - e não como no exemplo; e nas câmaras, use uma voz mais baixa e suave, sem estardalhaço algum.

Et è ueramente cosa vergognosa & degna di mille reprensioni, l'udir cantare

alle uolte alcuni sciocchi & goffi; tanto ne i Chori & nelle Cappelle pubbliche; quanto nelle Camere priuate, tanto sgarbatamente; proferendo le Parole corrottamente, quando le douerebbono proferir chiare, espedito & senz'alcuno errore. La onde se (per cagione di essemplio) udimo in una Canzone alle fiate alcuni di poco giudicio sgridacchiare (non dirò cantare) come Cornacchie; con uoci molto sgarbate; & con atti & modi anco tanto contrafatti, che ueramente paiono Simie, ò Buffoni; & proferir le parole in questa maniera: Aspra cara, e saluaggia e crada uaglia; in luoco di dire; Aspro core, e seluaggio, e cruda uoglia; chi non riderebbe? anzi (per dir meglio) chi non andrebbe in colera; udendo una cosa tanto contrafatta, tanto brutta, & tanto horrida? Non debbe adunque il Cantore mutare il suono delle Lettere; ne meno nel cantar mandar fuori la uoce con impeto, & con furore à guisa di Bestia; ma debbe cantar con uoce moderata, & proportionarla con quelle de gli altri Cantori, di maniera che non superi, & che non lascia udir le uoci de gli altri; facendo più presto strepito, ch'Harmonia; conciosia ch'ella non nasce da altro, che dalla temperatura de molte cose poste insieme in tal maniera, che l'una non superi l'altra. Hauerà etiandio il Cantore questo auertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Cappelle pubbliche; & ad altro modo nelle priuate Camere; imperoche iui si canta à piena uoce; con discretione però; & non nel modo detto di sopra; & nelle Camere si canta con uoce più sommessa & soaue, senza far'alcuno strepito.

A dosagem da voz, também se deve ter em consideração ao ambiente onde se executa a música, como adverte Zarlino, pois nas Igrejas e Capelas públicas, o cantor deve cantar com voz plena (mas judiciosa); ao contrário, nas câmaras privadas, se deve ter a voz mais suave e discreta, sempre com equilíbrio, para que não seja, justamente, vituperado. Não se deve, igualmente, cantar ou tocar com movimentos desnecessários do corpo, nem com gestos e outros cacoetes que não são uteis, senão para o riso da plateia – como fazem alguns, que mais dançam e pulam que tocam ou cantam.

E, conclui:

Se, assim, o compositor e o cantor, conjuntamente, observarem essas regras que são muito pertinentes aos seus ofícios, não há dúvidas de que toda peça musical será agradável, doce e suave e, plena de boa harmonia, levará à todos os ouvintes grato e doce prazer.

Ma se 'l Compositore, & il Cantore insieme osseruaranno quelle cose, che appartengono al loro officio; non è dubbio, ch'ogni Cantilena sarà diletteuole, dolce & soaue, & piena di buona harmonia, & apporterà à gli Vditori grato & dolce piacere.

2.7. O que deve fazer aquele que deseja chegar à perfeição na Música.

No penúltimo capítulo (1589, p. 446) das Instituições Harmônicas, afirma Zarlino que, por último assunto, deseja tratar sobre os requisitos que julga necessários para se alcançar “o último grau nesta Ciência”. Essa desejada perfeição requer que se julgue a Música não somente através dos sentidos, mas, sim, também através da Razão. Ptolomeu, diz Zarlino (1588, p.36)

“no princípio do primeiro capítulo dos seus Harmônicos [...] [formula que a faculdade das harmonias, ou seja, a Música – como queiramos dizer – enquanto Ciência, consiste no conhecimento das diferenças postas entre o grave e o agudo”. Toda a especulação, assim, de qualquer composição musical, realizada com vozes e sons de instrumentos artificiais, bem como todo o negócio desta Arte e Ciência, se baseia em duas premissas: a primeira é o ouvido e a outra é a inteligência – segundo a sua interpretação da doutrina de Aristoxeno (1588, p. 37):

[...] Pois ele [Aristoxeno] assim escreve: *Ανάγεται δὲ ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἴτε τὴν Ἀκοὴν, καὶ εἰς τὴν Διάνοιαν*, ou seja, se reduz a música à duas coisas, ao ouvido e à inteligência. Com o primeiro julgamos as grandezas dos intervalos e, com o segundo, contemplamos as suas faculdades [propriedades].

[...] *percioche egli cosi scriue. Ανάγεται δὲ ἡ πραγματεία εἰς δύο, εἴτε τὴν Ἀκοὴν, καὶ εἰς τὴν Διάνοιαν. cioè, Si riduce il negotio à due cose, all'Vdito & alla Intelligenza; Co 'l primo giudichiamo le Grandezze de gli Interualli; & co 'l secondo contempliamo le loro facoltà;*

Nesse mesmo sentido, tanto Ptolomeu quanto Boécio, na opinião de Zarlino (1588, p. 36), concordam que o sentido da audição, mesmo percebendo de modo falho e limitado, é quem recebe e julga, segundo a Matéria e as Paixões, uma vez que a Razão, cuja propriedade é receber, de modo exato e perfeito, aquilo que os sentidos encontram, os avalia segundo a forma e a causa: “uma vez que a matéria é determinada somente pela forma que se conhece através dos sentidos, outras paixões, [...] se conhecem através da Razão. Disso se conclui que algumas coisas são próprias dessa, e outras, daquela [...]”. Tal como na percepção de uma linha ou um círculo – se estes são ou não perfeitos – os sentidos da visão e da audição necessitam de especial amparo nessa tarefa.

Ptolomeu, semelhantemente, afirma que são árbitros da Música, ou Harmonia, o ouvido e a razão, colocando essa no lugar da inteligência ou intelecto. Sendo uma pouco diferente da outra, diz “*Κριτήρια μὲν Ἀρμονίας Ἀκοὴ καὶ Λόγος*”, que quer dizer: ‘mas os árbitros ou juizes da Harmonia são o ouvido e a Razão’, os quais (como ele diz e o confirma Boécio, seu intérprete) que não fazem os mesmos julgamentos. [...]

Portanto, (segundo o mesmo Aristoxeno) é necessário, na Música, que tudo aquilo que entendemos primeiramente se perceba através dos instrumentos naturais que servem ao sentido da audição; depois, que se retenha na memória aquilo que é ouvido. Assim sendo, é impossível adquirir ou conseguir a inteligência ou cognição de qualquer coisa relacionada à Música por outra vida, senão por meio destas duas coisas. [...]

Porém, como no juízo das linhas e dos círculos e de outros semelhantes, é necessário que os olhos sejam bem aviados por meio da Razão e por instrumentos fabricados a esse propósito – como são a régua, o compasso ou outro instrumento feito para essa finalidade, ou seja, para saber se uma coisa foi feita direito ou se um círculo foi feito segundo o que deve. Desse modo, as orelhas, sendo principalmente ministras, junto com os olhos, daquela parte

contemplativa da Alma, ornada pela razão, precisam de não pouca ajuda dessa Razão, através da qual se pode mais facilmente ingressar naquelas coisas que pela sua natureza não se podem julgar e contra as quais não se poderão nunca prestar algum testemunho nem fazer alguma oposição, mas confessarão que, de fato, de certo modo estão [conformadas].

Tolomeo simigliantemente uuo le, che siano Arbitri della Musica, ouero Harmonia l'Vdito & la Ragione; ponendo questa in luogo dell'Intelligentia ò Intelletto; essendo l'una poco differente dall'altra; imperoche dice: Κριτήρια μὲν Ἀρμονίας Ἀκοὴ καὶ Λόγος, che uuol dire; ma gli Arbitri ò Giudici dell'Harmonia sono l'Vdito & la Ragione; i quali (come egli dice, & lo conferma Boethio suo interprete) non fanno un'istesso giudicio[...]

La onde (secondo il sudetto Aristosseno Element. Harmoni. lib. 2.) fà dibisogno nella Musica, che tutto quello ch'intendiamo, prima si senta col mezo de gli Istrumenti naturali, che seruono al Senso dell'Vdito; dopoi, che si ritenga nella memoria quello che si è sentito; Essendoche è impossibile, d'acquistare ò conseguir la Intelligentia ò Cognitione d'alcuna cosa della Musica per altra uia, che col mezo di queste due cose.

[...]

Pero, si come nel far giudicio delle Linee, de i Circoli, & d'altre simili cose, è necessario, che gli occhi siano indricciati bene col mezo della Ragione di qualche Istrumento fabricato à cotal proposito; come è la Rega, il Compasso, ò altro Istrumento fatto à questo proposito, per sapere, se una cosa è fatta diritta, ò se un Circolo è fatto secondo 'l douere; cosi l'Orecchie, essendo principalmente ministre, insieme con gli Occhi, di quella parte contemplatrice dell'Anima, ornata di ragione; hanno dibisogno di non poco aiuto di essa Ragione, col mezo della quale si hà più facile ingresso à quelle cose, che per loro natura non possono giudicare; contra lequali non potranno mai rendere alcuna testimonianza, ne farle oppugnatione alcuna; ma confesseranno, che cosi in fatto stiano.

Uma vez amparado pelo conhecimento da matemática, especialmente das proporções – pois as razões dos sons não se podem aferir sem que o artífice atue sobre os corpos sonoros na execução de determinados intervalos musicais – bem como de geometria, ao menos no nível da operação de um compasso para dividir uma linha (o que seria útil, por exemplo, para o artífice que maneja a corda de um instrumento, buscando diferentes alturas de modo proporcionado, afinado). Prossegue a preceituação Zarlino, afirmando que ao Músico é necessário saber, se não perfeitamente, ao menos medianamente, saber manejar o Monocórdio ou o Arpicordo (espécie de espineta) para que possa ter domínio dos intervalos sonoros, consonâncias e dissonâncias, de modo que possa pôr em prática ideias que tenha especulado ou testar as paixões próprias dos números sonoros. De fato, será, para empreender tais tarefas, igualmente necessário que saiba afinar perfeitamente o instrumento com perfeito ouvido que seja capaz de investigar as pequenas diferenças entre os sons e intervalos. Deve, também, o Músico Perfeito saber cantar (1589, p.445) “principalmente, e na Arte do Contraponto” para que possa compor – e ao fazê-lo, possa verificar se o que propõe é, ou não, factível – pois esse exercício completo da Música não é outra coisa senão a sua perfeição própria – assim como acontece à Medicina, que tem um

duas partes – uma Especulativa e outra Prática.

Ao modo de um rétor, Zarlino nesse capítulo – último da obra – elenca as habilidades que o Músico deve buscar no conhecimento de outras Ciências para se tornar um *valent'huomo*, ou seja, um músico perfeito:

Primeiramente se deve conhecer a Gramática, pela qual se pode obter um perfeito conhecimento das línguas e compreender distintamente os autores que dela escrevem. Também para bem escrever alguma coisa e ler passagens da História – nas quais se podem encontrar muitos assuntos que são de grande utilidade e lançam grande luz quando se deseja ter conhecimento das coisas pertinentes à tal Ciência.

A Dialética, também, logra grande benefício para aprender a raciocinar e discorrer com bons fundamentos.

A Retórica, igualmente, é útil aos estudiosos dessa Ciência pois ajuda a exprimir com ordem os conceitos.

Quanto ao conhecimento das Ciências Naturais, deixarei ao arbítrio de cada sujeito, pois não somente ela é submissa à Matemática quanto à Filosofia natural – como em outro passo já afirmei – bem como ser perito em outras Ciências – o que é, senão, louvável. E, ainda que o fim da Música consista numa operação, ou seja, em uma certa prática do ouvido – que, uma vez purgado, não possa ser facilmente enganado – o homem privado de alguma das capacidades acima ditas – as quais são muito úteis para conhecer as razões da Música – pode ser, contudo, grandemente enganado. **Querendo, pois, conquistar o perfeito conhecimento da Música, é necessário que o homem seja ao menos dotado de todas essas supracitadas habilidades**, as quais, uma hora ou outra serão requeridas. Quanto maior for a ignorância dessas matérias que são de suma importância e necessidade, maior será a dificuldade de se alcançar aquela perfeição que se deseja.

*[...] prima della Grammatica, per la quale si hà perfetta cognitione delle lingue, per potere intendere distintamente gli autori, che trattano di essa; & per voler scriuere di essa alcuna cosa: & anco perche alle volte si legge alcune Historie, nelle quali si ritroua molte cose, che sono di grande aiuto, & danno gran de lume, volendo essatamente hauere cognitione delle cose di cotal scienza. La Dialettica poi è di grande giouamento; per poterne ragionare, & discorrere con buoni fondamenti. La Rhetorica quanto possa essere vtile alli Studiosi di questa Scienza, per potere esprimere con ordine i loro concetti; & l'essere istrutto nelle cose della Scienza naturale, lassarò giudicare ad ogn'vno, che habbia punto di giuditio: poi che non solamente è sottoposta alla Scienza mathematica: ma anco alla Filosofia naturale; come altroue hò dichiarato; & nell'altre scienze ancora: percioche veramente non li può se non giouare. Et se bene il suo fine consiste nella operatione, cioè nell'esser ridutta in atto; & che l'Vdito, quando è purgato, non possa essere facilmente defraudato dal suono; tuttauia possono occorrere alle volte alcune cose, che l'huomo (essendo priuo di alcuna delle nominate cose, che fanno grande vtile a conoscere le cagioni di esse) resta grandemente ingannato. **Volendo adunque acquistare la perfetta cognitione della Musica, è dibisogno, che sia dottato di tutte queste cose; percioche qualunque volta haurà dibisogno di alcuna, tanto meno potrà arriuare a quel grado, che lui desidera; & con tanta maggior diffcultà li potrà arriuare, quanta maggiore sarà la ignoranza delle cose nominate, che sono di maggiore importanza, & più necessarie.***

Para nomes diversos, fins também diferentes; “Músico” é aquele que da Música é perito e possui a faculdade de julgá-la – não somente pelo som, mas pela razão demonstrada pelo

aspecto científico, diz-nos Zarlino. Entretanto, se também for capaz de por em prática aquilo que pela Ciência constatou, tal Músico deverá ser chamado de “Músico Perfeito” – pois se, puder obrar os fatos teóricos, mais perfeição dará ao seu conhecimento da Teoria. De fato, os aspectos que hodiernamente consideramos como ‘teoria musical’ se relacionavam não com a dimensão especulativa – do movimento dos planetas ou da regulação harmônica do corpo humano, âmbitos antigos da Música – mas, sim, com o que esses teóricos chamavam de ‘Prática’ e que dizem respeito, por exemplo, à execução de um instrumento, ao contraponto ou à composição.

O músico prático ou ativo, assim chamado – compositor, cantor ou tocador – que puder, entretanto, através de um longo exercício observar os preceitos advindos de um Músico, e os executar com as mãos ou com a voz através de algum instrumento artificial ou natural, mesmo com grande virtuosidade, velocidade e destreza, mesmo assim não poderá atribuir à Ciência – mas ao uso empírico – sua habilidade e experiência. Por outro lado, igualmente não basta o conhecimento perfeito da teoria e da especulação musical para que um teórico possa tangivelmente exibi-la unicamente suportado por aquele domínio – ainda que, de certo modo, esteja idealmente mais apto pela razão a fazê-lo. Salienta Zarlino que usualmente se vê justamente o contrário. Hierarquicamente, contudo:

Tendo visto a diferença que existe entre um e outro [entre o músico Teórico e o Prático] - que é a mesma que há entre o artífice e o instrumento musical, o qual, sendo dirigido e governado pelo artífice, é, portanto, menos digno dele do mesmo modo que aquele que dirige é mais nobre do que aquele que é dirigido – podemos, assim, quase afirmar que o Músico é mais digno que o Compositor, que o Cantor ou que o Tocador, tanto quanto eles são mais nobres e mais dignos que seus instrumentos. Não digo, porém, que o Compositor ou aqueles que se exercitam em quaisquer instrumentos naturais e artificiais devam se privar deste nome – desde que ele saiba e entenda aquilo que opera, sobretudo, através da razão – pois, certamente, a essa pessoa não apenas o título de Compositor, Cantor ou Tocador se convém, senão, aquele de Músico. Outrossim, se devêssemos escolher apenas um título para chamá-lo, o chamaríamos de Músico Perfeito – pois, elaborando e exercitando-se tanto em um domínio quanto no outro já citados, ele possuirá de modo perfeito a Música – tal como desejo e espero que logrem também aqueles que observarem, aqui, os nossos preceitos.

Hora hauendo veduto la differenza, che si ritroua tra l' vno et l' altro, esser l' istessa, che è tra l' artefice et l' istrumento; il quale essendo retto et gouernato dall' artefice, è tanto men degno di lui, quanto chi regge è più nobile della cosa retta; potremo quasi dire, il Musico esser più degno del Compositore, del Cantore, o Sonatore, quanto costui è più nobile et degno dell' istrumento. Ma non dico però, che l' compositore, et alcuno che esserciti li naturali, o artificiali istrumenti sia, o debba esser priuo di questo nome, pur che egli sappia et intenda quello, che operi; et del tutto renda conueneuol ragione: perche a simil persona, non solo di Compositore, di Cantore, o di Sonatore: ma di Musico ancora il nome si conuiene. Anzi se con vn sol nome lo

douessimo chiamare, lo chiameremo Musico perfetto: percioche dando opera, et essercitandosi nell' vna, et l' altra delle nominate, costui possederà perfettamente la Musica; della quale desidero, et spero che faranno acquisto coloro, i quali vorranno osseruare li nostri precetti.

A afirmação acima de Zarlino não se refere apenas a um contexto futuro – como literalmente se pode observar na última oração; pelo contrário: a construção retórica que descrevemos, bem como a adaptação da figura conceitual do (já conhecido à época) ‘músico’ que frequentava as tópicos teóricas e especulativas ao ‘prático’ quer – (semelhantemente à relação de Cícero no contexto do *De Oratore*) apontar um ideal que, possivelmente, o autor já considerava consumido em si mesmo. A ideia de perfeição no âmbito da prática da profissão musical, ou seja, do desenvolvimento pleno de todas os tópicos conhecidos – artísticos e científicos – encontra sua personificação no ‘Músico Perfeito’ que Zarlino propaga em todos os seus escritos. A esse propósito, o autor promete no livro dos *Sopplementi Musicali* que irá escrever um volume inteiramente dedicado ao *Melopeo*, o Músico Perfeito, o que de fato não se concretiza – muito embora seja ótimo índice da importância desse particular tema.

O Especulativo (ou Teórico) deverá tomar seu título à partir da Ciência e não da Arte Musical, ou seja, deverá ser chamado Músico – ao contrário daqueles que tomarão sua alcunha do próprio fazer musical. Se, da ‘composição’, chamar-se-á ‘compositor’; do ‘canto’, ‘cantor’; do ‘tocar’, ‘tocador’. Mais estritamente, prossegue o autor, aqueles que manuseiam o órgão, chamar-se-ão ‘organistas’, pois é a partir do meio (um sinônimo para instrumento) que utilizam para o fim que é a ‘Música’, receberão sua justa designação.

Quando se perscruta a perfeição do artífice da música, também se percebe a consideração que Zarlino, especialmente, tem pelo desenvolvimento alcançado por essa faculdade em seu tempo. Tal excelência, refere-se à extensa exposição que faz dos antigos músicos, inventores primeiros que, permitiram que a música de seu tempo fosse – por ele reportada – como já muito (1588, 13) “nobre e excelente”. Ao partir da opinião de Lucrécio formulada no poema latino (*De rerum natura*, livro V) que começa com os versos “At liquidas auium uoces imitarier ore...” Zarlino descreve como os primeiros músicos observaram a natureza, imitando seus sons, primeiro com as vozes e depois com instrumentos primitivos, e artificialmente fossem estabelecendo essa arte para o deleite dos Homens. Os primeiros teriam inicialmente apenas usado a música de modo muito simples, ora cantando apenas alguma sequência de notas à uma voz, guiando-se pelos sentidos. Convidados, por assim dizer, pela natureza própria da música, começaram a adicionar outros sons, acompanhando com consonâncias o seu canto e, graças aos engenhos mais agudos daquele tempo, se pôde ir mais além (grifos nossos):

[...] Uma vez que a [Música] ainda não se encontrava em sua perfeição, aqueles, contudo, que eram de mais agudo engenho, aprimoraram-na, de modo que, posteriormente, puderam cantar, a um mesmo tempo, muitas partes [...] De tal modo que os antigos, tendo inventado e enriquecido a música, de tempos em tempos, com muitas coisas novas, **a fizeram primeiro Arte e, por fim, tendo a ela dado todos os conhecimentos que lhe poderiam dar, obtiveram para ela o nome de Ciência Perfeita, dividindo-a em [várias] partes [...]**

[...] Et perche la cosa non era ancor fatta perfetta, però quelli che erano di più acuto ingegno, dall'istessa Natura insegnati, procedettero più oltra, facendo ultimamente cantare insieme molte parti [...]

Onde hauendo gli Antichi ritrouato & aggiuntole di tempo in tempo molte cose nuoue, la ridussero prima in Arte, & al fine hauendo di essa dato tutte quelle cognitioni che dar poteano, le acquistarono il nome di Scientia perfetta; diuidendola nelle sue parti [...]

A perfeição apresentada na especialização e divisão da Música em diversas subáreas, especialmente no binômio Arte e a Ciência já vigente no tempo de Zarlino, queria, como afirma o autor, fazer fortuna aos antigos que antes dele, já haviam iniciado esse processo de aperfeiçoamento. O emprego da polifonia, ou seja, de várias melodias sobrepostas, nessa infância da música, contudo, para Zarlino, deveria ter sido muito limitada e, nisso o seu tempo era certamente superior aos de antes, graças ao contraponto que, por tradição, faz fortuna e legado na coletânea de preceitos que apresenta nas *Instituições Harmônicas*.

2.8. A justificação da Música na vida cortesã.

Paralelamente à formação do conceito das divisões da Música em seu tempo e suas implicações particulares na atuação dos seus múltiplos artífices, Zarlino reúne argumentos que, de modo amplo, inscrevem a Música na vida urbana (1589, p. 12), por sua utilidade e finalidade social. Replicando os tópicos da doutrina aristotélica, reunidos, sobretudo, no famoso livro oitavo da *Política*⁵⁰, capítulo quinto, nosso autor apresenta diversos passos que poderão ser

⁵⁰ A questão fundamental a que o filósofo grego se refere é a do exercício da música como ócio honesto e virtuoso pelo homem livre, uma vez que essa arte não se constitui como uma necessidade per se, portanto, não indispensável: “resta, pois, que ela seja útil para as horas de descanso, o que a faz ser admitida como parte da educação. Compreendeu-se neste nome aquilo que se considera uma distração dos homens livres” (ARISTÓTELES, 2009, p. 270). A este fim, seguem-se uma série de justificativas encontradas como lugar comum dos escritores italianos do *cinquecento* que frequentam a música. Para tanto, apontamos seis razões que consideramos tópicos recorrentes. O primeiro deles (cap.II) declara que há uma dupla tendência em algumas artes e ciências tanto de liberalidade quanto servilismo; porém, não quando cultivadas até o ponto adequado e para um fim liberal – uma vez que não é bom que se participe do prazer e do estudo apenas pelo talento alheio (cap. IV). O segundo (cap. V) declara que a música é, ao mesmo tempo, uma ciência, um prazer e um passatempo. O terceiro declara que a juventude é precisamente a idade própria ao estudo dessa arte. O quarto tópico (cap. VI) adverte que, para bem julgar uma arte, é necessário a ela estar afeito, pelo menos o suficiente para “sentir prazer nos cantos e ritmos que têm uma beleza real e não somente na música comum e vulgar que agrada até mesmo a certos animais

cotejados em seguida nos tratados escritos por cortesãos onde se podem encontrar também importantes considerações a respeito do exercício musical no Renascimento italiano. A primeira, então, declaração de Zarlino, censura o exclusivo aprendizado da Música como meio para a satisfação pura e simples dos sentidos – mesmo que em vistas do seu refinamento. O ouvido aperfeiçoado por uma audição prazerosa e deleitável de algo bem proporcionado – tal como a contemplação visual do belo – não deve constituir o motivo da aprendizagem da arte pois, sendo atitude de quem é vulgar e ausente de virtude, é coisa de homens grosseiros. Essa doutrina de forte índole platônica, traz aos nossos olhos a consideração daquele filósofo com o corpo, seus sentidos e apetites correlatos que constituem como que um túmulo para a Alma – e essa, que embora aprisionada, se “apetece” e encontra alívio através do conhecimento e da especulação; sendo assim, a segunda muito mais digna que a primeira, Zarlino – visitando esse passo filosófico – censura com razão tudo o que possa corroborar essa decadência, como veremos:

Começando, então, pelo primeiro, afirmo que aqueles que dizem que se deve aprender música para dar consolo e deleite aos ouvidos – e não por outra razão senão para fazer perfeito ao sentido da audição, tal como se faz perfeita a vista quando, com prazer e deleite, contempla uma coisa bela e proporcionada – não a devem, verdadeiramente, aprender com este fim uma vez que é próprio de quem é vulgar e afeito à atividades mecânicas. Uma vez que não haja nada de virtuoso (embora se possa aprazer pelo aquietar os ânimos) nessas empresas, são, sem dúvidas, coisas de homens grosseiros que só vivem para satisfazer os sentidos.

Incominciando adunque dal primo dico, che sono stati alcuni, li quali hanno hauuto parere, che la Musica si douesse imparare per dar solazzo et diletatione all' vdito; non per altra ragione, se non per far diuenir perfetto questo senso, nel modo che diuenta perfetto il vedere, quando con diletatione et piacere riguarda vna cosa bella et proportionata: Ma in vero non si debbe imparare a questo fine; imperoche è cosa da volgari et da meccanici: essendo che queste cose non hanno in se parte alcuna di virtuoso (ancora che acchetando l' animo habbiano del diletteuole) et sono cose da huomini grossi, li quali non cercano se non di satisfare al senso, et a questo solo fine attendono.

Igualmente não se deve aprender ou cultivar a Música porque ela está entre o número

e à multidão dos escravos e das crianças” (2000, p.278). A quinta razão (cap. VII) situa as deformações e movimentos que o corpo é obrigado a fazer pelo jogo de alguns instrumentos como uma coisa vil e grosseira. A sexta e última está no capítulo sétimo e se refere à natureza do espectador (2000, p. 281): *No entanto, havendo duas espécies de espectadores, uns homens livres e bem-educados, outros grosseiros, artesãos, mercenários e semelhantes, é preciso também conceder a esses últimos diversões e representações próprias a distraí-los. Do mesmo modo que as suas almas são desviadas da via natural, assim as suas harmonias se afastam das regras da arte; os seus cantos têm uma rusticidade forçada e uma cor falsa. Cada qual só encontra prazer naquilo que se adapta à sua natureza. É preciso, pois conceder aos que exibem a sua arte a tais ouvintes, a liberdade de fazer uso desses gêneros de música. Mas na educação, como já foi dito, só se devem servir de cantos morais e harmonias convenientes.*

das chamadas Disciplinas Liberais – nas quais apenas os nobres se exercitavam – ou porque dispõe o ânimo à virtude e regula as paixões, diz Zarlino no mesmo capítulo. Se deve praticar música pois não possui uma utilidade em si, como a matemática – que, segundo nosso autor, serve para a administração do dinheiro e é útil para vários fins pragmáticos – e por essa razão é mais digna que ela pois seu fim é puramente virtuoso:

[...] Se deve, portanto, aprender Música, não como necessária, mas como liberal e honesta, para que, através dela, possamos alcançar um hábito bom e virtuoso que conduza ao caminho dos bons costumes, e faça encontrar também outras ciências mais úteis e necessárias; que faça passar o tempo virtuosamente – o que deve ser o principal ou última intenção, como queiramos dizer. [...]

[...] Si debbe adunque imparare la Musica, non come necessaria: ma come liberale et honesta; accioche col suo mezo possiamo peruenire ad vn' habito buono et virtuoso, che ne conduca nella via de buoni costumi; facendone camminare ad altre scienze più vtili, et più necessarie; et ne faccia trappassare il tempo virtuosamente: et questo debbe essere la principale, o vltima intentione, che dire la vogliamo. [...]

O uso temperado e justo, como preceitua Zarlino (1589, p. 12), da Música é de grande utilidade ao Homem, uma vez que, sendo dotado de razão pode obter o máximo daquilo que “até aos animais, que não possuem razão, se verifica que têm prazer e deleite com a Música⁵¹”. Se até os viventes irracionais podem obter prazer e alegria através das proporções e temperamento das harmonias musicais, já que é próprio da natureza a ordenada proporção, os homens naturalmente se regozijam, desde a mais tenra idade, na doçura dos sons bem ordenados. Diz Zarlino que mesmo os bebês, como que encantados pela voz de suas amas, mesmo de um longo choro, não apenas se aquietam, mas também ficam alegres e muitas vezes fazem gestos festivos. Desse modo, a música pode parecer ser tão natural e inata que não há quem dela não queira emitir algum juízo ou opinião mesmo que incorretamente. Igualmente, se pode afirmar que aqueles que não demonstram gosto pela música – uma vez que o homem é composto de Música, como vimos no exame da ‘Música humana’ – evidenciam a ausência da Harmonia em si mesmos.

Se poderia, assim, dizer que aquele que não se deleita através da música não seja composto com harmonia, pois (como dissemos) se todo prazer e deleite advém de um espelhamento, é necessário que aquele que não tem prazer na Harmonia, de um certo modo ela não se encontre nele – e que nisso seja ignorante. Ao examiná-lo, se descobrirá que possui um baixíssimo engenho e não dispõe de juízo; igualmente se poderia aventar que a natureza de algum modo possa lhe ter faltado ao não lhe ter formado corretamente o órgão que está localizado no meio do cérebro, próximo da orelha – que, quando é bem composto, serve ao juízo da harmonia da qual o homem está vinculado e preso,

⁵¹ ma anche molti de gli altri animali, che di essa mancano, si comprende, che pigliano diletatione et piacere

e dela muito se regozija [...].

Per la qual cosa si potrebbe dire, colui non essere composto con harmonia, il quale non piglia diletto della Musica: percio che (si come habbiamo detto) se ogni diletatione et piacere nasce dalla similitudine, è necessario, che colui, il quale non hà piacere dell' harmonia, in vn certo modo ella non si troui in lui, et che di essa sia ignorante. Et se bene si vorrà esaminare la cosa, si ritrouerà costui esser di bassissimo ingegno, et senza punto di giudicio; et si potrebbe dire, che la natura gli hauesse mancato, non gli hauendo proportionatamente formato l' organo: essendo che quella parte, la quale è per mezo il ceruello, et è più vicina all' orecchia, quando è proportionatamente composta, serue ad vn certo modo al giudicio dell' harmonia, dalla quale l' huomo, come da cosa simile, è preso et vinto, et in essa molto si compiace [...].

Outro tópico importante à cortesia preceituado no mesmo capítulo por Zarlino, aprova a música como virtuoso meio para o alívio do cansaço e remédio para o tédio, pois dada sua natureza, pode efetivamente suscitar alegria e outros sentimentos fortes e virtuosos – como se pode verificar também pelo uso que tradicionalmente essa arte tem nas guerras, promovendo até nos animais grande efeito:

Grande utilidade tem, portanto, a música. E mais: expulsando o cansaço, que advém do trabalho, suscita alegria ao Homem, a multiplica e conserva. Podemos ver também que os soldados, incitados pelo som dos trompetes e tambores, marcham e atacam o inimigo com muito mais violência; mas não somente esses: também os cavalos se movem, assim, com maior ímpeto. Ela [a música] excita o ânimo, move os afetos, mitiga e aquieta a fúria, faz passar o tempo virtuosamente e tem o poder de gerar em nós um hábito dos bons costumes [...].

[...] Tale vtile adunque ne apporta la Musica, et di più; che scacciando la noia, che si piglia per le fatiche, ne rende allegri, et l' allegrezza raddoppia et conserua. Noi vedemo li Soldati andare ad assalire l' inimico molto più ferocemente, incitati dal suono delle Trombe et de Tamburi; et non pur essi, ma li Caualli ancora muouersi con grande empito. Questa eccita l' animo, muoue gli affetti, mitiga et accheta la furia, fa passare il tempo virtuosamente, et hà possanza di generare in noi vn' habito di buoni costumi; [...]

Uma vez que o fim da Música é, nesse contexto, o deleite, Zarlino (1589, p.13) defende que não há vício intrínseco à essa arte e, desde que utilizada prudentemente, não provoca nenhum defeito – e, tal como o vinho, que em si não possui uma natureza maligna, se mal-usado, destemperadamente, corrompendo seu fim verdadeiro, pode participar dessa degeneração no Homem. Igualmente, não deve o Homem usar da música para unicamente satisfazer os ouvidos, os sentidos, mas sobretudo, para alimentar o seu intelecto:

[...] Uma vez que o ofício próprio da música é o deleite – não desonestamente, mas pelo contrário, de modo honesto a devemos usar – para que não aconteça aquilo que pode suceder a quem, por exemplo, bebe vinho sem moderação. [...] Assim, todas as coisas são boas quando moderadamente utilizadas segundo aquele fim para o qual foram inventadas e ordenadas; contudo,

quando são destemperadamente usadas, e não segundo o seu devido fim, causam dano e são perniciosas. [...] Todas as Ciências e Artes podem ser boas e ruins, segundo são usadas; por 'boas', digo, quando são endereçadas àquele fim ao qual foram ordenadas, e ruins, quando daquele fim se distanciam. Tendo sido, portanto, o Homem criado à coisas muito mais excelentes que não é somente satisfazer o ouvido cantando, tocando a Lira ou outros instrumentos, mal usa a sua natureza e desvia do fim próprio que é alimentar o intelecto – o qual sempre deseja saber e entender novas coisas.

[...] impero che essendo l' vfficio propio della Musica il dilettere, non dishonestamente, ma honestamente quella douemo vsare; accioche non c' intrauenga quello, che suole intrauenir a coloro, che smisuratamente beuono il Vino; [...] conciosia che tutte le cose sono buone, quando temperatamente si vsano a quel fine, che sono state ritrouate et ordinate: ma quando sono intemperatamente vsate, et non secondo il debito fine, nuoceno, et sono pernitiouse. [...]

ogni arte, et ogni scienza possono essere buone et cattiuue, secondo che sono vsate: buone dico, quando sono indrizzate a quel fine, al quale sono state ordinate; et cattiuue, quando da quel fine si allontanano. Essendo adunque nato l' huomo a cose molto più eccellenti, che non è il Cantare, o sonare di Lira, o altre sorti d' istrumenti per satisfare solamente al senso dell' vdito, male vsa la sua natura, et deuia dal propio fine, poco curandosi di dare il cibo all' intelletto; il quale sempre desidera sapere et intendere nuoue cose.

Endereçado a músicos e cortesãos, o seguinte tópico do mesmo capítulo, talvez o mais famoso trecho citado das *Instituições*, trata exatamente da perfeição que se encontra no conhecimento da Música enquanto Ciência e Arte no contexto que já a abordamos, tanto por seus artífices profissionais, quanto pelos diletantes:

Não deve, portanto, o homem somente aprender a arte da música furtando-se das outras ciências – abandonando o seu fim – o que seria uma grande idiotice, mas, deve aprendê-la segundo aquele fim ao qual foi ordenada. Não deve, igualmente, consumir seu tempo somente nessa, mas deve acompanhá-la com o estudo da especulativa a fim de que ajudado por aquela, possa alcançar maior conhecimento das coisas que ao uso dessa é pertinente – e mediante este uso, possa praticar aquilo que através de um longo estudo especulativo investigou. Desse modo acompanhada, [a música] pode ser muito útil a toda e qualquer Ciência e Arte, como outras vezes já apontamos.

Non debbe adunque l' huomo solamente imparare l' arte della Musica, et ritirarsi dall' altre scienze, abbandonando il suo fine; che sarebbe gran pazzia: ma debbe impararla a quel fine, al quale è stata ordinata; Ne debbe spendere il tempo solamente in essa: ma debbe accompagnarla con lo studio della speculatiua; accioche da quella aiutato, possa venire in maggior cognitione delle cose, che all' vso di essa appartengono; et mediante quest' vso possa ridurre in atto quello, che per lungo studio speculando hà inuestigato: imperoche accompagnata in tal modo porta vtile ad ogni scienza, et ad ogni arte, come altre volte habbiamo veduto.

Mesmo sendo, primeiramente, um músico profissional, Zarlino – que legisla um estudo e prática musicais em equilíbrio com a especulação científica – indica um recorrente lugar-comum (que veremos mais adiante detidamente) antigo que vitupera a nossa Arte, atribuindo a

ela vícios como a efeminação ou emasculação especialmente dos jovens que exclusivamente dedicam-se a ela de um modo diverso daquele que preceitua – inclusive pelo suposto repertório ali frequentado. Dois autores clássicos são trazidos aos olhos dos leitores: Quintiliano e Aristóteles; o primeiro enumera mais de duas dezenas de motivos para se exercitar na música, fundamentando-os sempre nos poderosos efeitos reportados nas antigas fontes – contudo, diz que a música de seu tempo estava “por assim dizer, emasculada pela corrupção” que lhe havia tirado tais poderes. O segundo, diz que se deve acompanhar a Música com a ginástica – como adverte Zarlino (1589, p. 14):

[...] de outro modo, não seria a Música de grande utilidade e nem de muita glória. Pelo contrário: a ela se atribuiria, senão, o vício. O exercício contínuo da Música sem nenhum outro estudo induz à sonolência e à preguiça – além de deixar mole e afeminado os ânimos. Por essa razão, queriam os antigos que o estudo da música fosse alternado com o da Ginástica [...]

[...] *Et se facesse altramente, non gli sarebbe tal cosa di molta vtilità, ne di molta gloria; anzi se gli attribuirebbe a vitio: conciosia che l' essercitarsi continuamente in essa senza alcun' altro studio, induce sonnolenza et pigritia; et rende gli animi molli et effeminati: la qual cosa conoscendo gli antichi, volsero, che lo studio della Musica alla Ginnastica fusse congiunto [...]*

2.9. A música nos tratados cortesãos.

[...] Eu vejo e ouço dizer a música de hoje em dia, chegou, como nunca antes, a um alto nível de sofisticação e perfeição – e diferentemente não se poderia, de fato, dizer. Contudo, nem vejo e nem ouço nenhum desses milagres que se viam e ouviam antigamente – e nem se podem ver, hoje, tais afetos serem movidos. [...]

[...] *Io ueggo, e sento, hora la musica, la qual dicono hoggi esser uenuta, e ridotta in quella fineza, e perfettione, che fosse mai, e che potesse mai essere. E con tuttuociò, non vedo, ne odo alcun miracolo di queste antiche maniere, ne hoggi si sente questo mouimento d'affetti. [...]*

(Carta de Bernardino Cirillo, Arcebispo de Loreto, a Ugolino Gualteruzzi in *Delle Lettere Volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diuerse materie, libro terzo*, Veneza, 1568, Aldus Manutius)

Na literatura puramente cortesã se podem encontrar também argumentos musicais que demonstram a ressonância das doutrinas que até agora nos concentramos mormente na sua redação tratadística vindas à luz por músicos profissionais. Poderemos ver como os lugares-comuns, até aqui usados para a construção de um grande panegírico à prática musical, podem ganhar interpretações muito distantes desse fim encomiástico – como se antecipa a citação

acima transcrita⁵²; Quintiliano e Aristóteles, principalmente, são as *auctoritates* que novamente atestarão boa parte dos argumentos e, de modo diverso daquele zarliniano, corroborarão esse vitupério e censura. No entanto, mais que índice de um determinado gosto pela Música, esses autores trazem – cada qual de seu modo – uma importante consideração a respeito da mudança epistemológica que durante o século XVI se desenvolveu intensamente; a compreensão da música como Arte ou Ciência, ou ainda, como formulado por Zarlino, que ela esteja também contida no conceito ‘Animástico’ ou, como afirmarão outros teóricos da *seconda prattica*, em vistas a um diverso espectro teórico, novas proposições quanto ao conceito de som, música, músico – e outros fins. Nossa leitura, procura – além de trazer de modo inédito ao vernáculo esses autores – demonstrar essas proposições, *a priori*, não como um *constructo* filosófico mas, sobretudo, enquanto discurso – cuja eloquência ecoa para seu fim, diversos outros autores e autoridades.

Sempre em nossa tradução, como o foi até aqui – salvo quando de outro modo indicado – oferecemos, tanto quanto nos foi possível, excertos completos dos trechos que tratam da questão musical; dado que esses tratados servem a variados fins relacionados à cortesia e à educação do nobre, muitas vezes o discurso musical neles proferido é, por tal razão, limitado. Em cada caso, se poderá traçar, sobre as principais ideias, a indicação emendada da autoridade que legisla aquela causa procurando explicitar a elaboração retórica das mesmas. O ordenamento dos textos que examinaremos a seguir, obedece, portanto, a um critério temático mais que aquele cronológico; no entanto, os trechos trazidos aos nossos olhos, procuram circunscrever a totalidade do argumento tratado por seu autor e não possui segmentações, salvo quando indicado.

2.9.1. “De lo Istituire um figlio d’un Principe” de Fausto da Longiano (1542).

Tratado dedicado à formação cortesã espelhada do príncipe, expõe também argumentos relativos ao emprego da música na Educação desde a infância do gentil-homem cristão. A partir do fólio C, temos uma surpreendente observação que seu autor, Fausto da Longiano (ca. 1500 – ca. 1560), faz sobre uma certa corrupção dos seus dias causada pela prática em demasia da música. Afirmando que essa Arte é muito potente para efeminar os ânimos, inclusive daqueles mais viris – portanto um perigo para a formação dos príncipes – o autor diz que muitos gentis-

⁵² Aldus Manutius, um dos mais importantes editores venezianos do século XVI, publicou também epístolas humanistas que discorrem sobre variados assuntos; em relação a essa especial carta, de Bernardino, arcebispo, vai aparecer em 1664, quase um século depois, pela pena de D. João IV, rei de Portugal, uma contra-resposta em defesa da Música Moderna, em Espanhol.

homens esquecem-se das suas obrigações e negócios e passam dias inteiros, indo de sombra em sombra, de roda em roda, cantando por “*ogni hosteria*”, cançõezinhas:

[...] Não deixaremos de falar a respeito da música, que na idade mais adulta, em um príncipe se vitupera, e se encomia, pelo contrário, nas crianças – porque alegra os espíritos perturbados, desperta os sonolentos, anima os abatidos pelo estudo ou por outro trabalho mental.

Se deve recordar sempre o quanto a música pode também efeminar os ânimos – até os mais viris – e caso **esteja** demais em um príncipe (se ele passa muito tempo escutando quem toca ou canta) repreenda-o, como fez Felipe à Alexandre, e diga do severo castigo dado a quem encontre uma mui doce harmonia, para que não se acostume na mais perfeita idade a consumir todas as horas em tal exercício e troque todos os outros negócios por este único. É também preciso censurar a corrupção de nosso tempo, onde gentis-homens dedicam dias inteiros à música deixando de lado todos os outros negócios como se dela fossem profissionais, e fazem rodinhas em qualquer sombra e por toda *hosteria* se detém a cantarolar uma cançõezinha. Se deve, então, fazer escrever em todos os lugares aquele antigo provérbio gentil que diz que Júpiter não canta nem toca cítara. [...]

[...] *Non laferemo di ricordare circa la musica, che come in etade più adulta fi biasima invn principe: cofine fanciulli fi loda per quella sola ragione,cheviene a rallegrar i spiriti turbati,a destare i fonnolenti a rinfrancare gl'indeboliti per studio o per altro trauaglio di mente. Pure deuef ricordargli speffo: quanto ella fia potente ad infeminire ogn'animo qualunque virile e che affaifa ad vn principe se tempo gl'auania tal'hora d'ascoltare chi fuoni, canti e dirgli dela riprefione, che fece Filippo ad Alessandro: e del seuero castigo dato à chi haueua trouato vna dolcissima concordanza. E perche non s'auazzi in piu perfetta etade è difpenfare tutte l'hore in cofi fatto effercitio e tutti altri negotij per queffo folo adietro fi lafci. vuolfi biasimargli puoi la corrottella de noffri tempi che gentilhuomini diftribuiifcono tutti i giorni intieri ne la musica, e lafciano tutti gl'altri negoti e ne fanno publica profeffione vanno in cerchio, et da ogn'ombra, ad ogni hofteria fi fermano è bifcantare vna canzoncina, fi dee far friuer in tutti i luoghi quel gentile antico proverbio: che Gioue non canta ne fuona la cetera. [...]*

Esse índice é ainda mais interessante pela censura do que pelo pontual elogio – o exercício da Música pelas crianças – pois quando Fausto refere-se à repreensão devida ao príncipe, caso ele esteja demasiadamente interessado pela música, nos moldes do que fez Felipe, rei da Macedônia, a seu filho Alexandre, o grande – e anotada nas Vidas Paralelas de Plutarco sobre a biografia do segundo – o autor demonstra indiretamente a grande importância da música no Renascimento e seu lugar na vida cortesã, que pelo narrado, era amplo.

Plutarco diz que Alexandre estava sendo encomiado por ter cantado de modo excelente em uma festa quando seu pai, o Rei Felipe, o censurou dizendo que deveria envergonhar-se de tão bem cantar – uma vez que isso demonstraria publicamente a sua displicência com os demais afazeres. Desse mesmo passo escreve também Agostino Paradisi, em 1703, no *Ateneo dell’Uomo Nobile*, publicado em Ferrara (mesma cidade da cena narrada por Artusi) que (1703,

p. 69) o “sábio Monarca [Felipe], diz que não é coisa louvável um príncipe aplicar-se em demasia àquela arte; mas contentar-se, como nos ensina Plutarco na vida de Péricles, a ouvir outros nas horas ociosas, e cantar, às vezes – como diz o Cardeal De Luca no seu Kavaliero – para o seu próprio prazer e entretenimento doméstico; já nas ações públicas, não se deve, nem moderadamente, como fazia Nero, que ao preferir ser excelente ao representar um personagem cômico, desprezava a dignidade de Imperador [e por isso se diz]: “*Júpiter não canta nem cítara toca*”; Com moderação, se pode, sim – mas como Teobaldo, Rei de Navarra, ou Felipe IV⁵³, Rei da Espanha, que destinavam ao divertimento musical e à poesia aquelas horas que deveriam reservar ao ócio”. O autor ainda diz, no contexto da Nobreza, que “os professores de música que cantam nos teatros servem de incentivo aos vícios e devem ser considerados como os Recitantes de Comédias e Tragédias, que mesmo sendo Nobres, a sua Nobreza perdem. Quem, também, voluntariamente se faz castrar, para cantar, não apenas perde a Nobreza, mas torna-se também infame”⁵⁴.

O emprego dos mesmos tópicos e contexto de Fausto da Longiano na obra cortesã de Paradisi faz fortuna também a essa doutrina de censura – que, como vimos, toma exemplos da Antiguidade; contudo, Paradisi contrapõe de modo muito interessante a sua opinião a respeito da Música, uma vez que os antigos sempre creditaram muita relevância à ela:

[A música] foi, com razão, muito mais estimada entre os antigos do que entre os modernos, pois aqueles a conheceram como própria da leveza característica dos Gregos e não nascida da austeridade italiana.

Fù molto più stimata trà gl'antichi, che da moderni; e con ragione, perche hanno questi conosciuto, esser stata più propria della Greca leggierezza, che della gravità Italiana.

Por outro lado, quando Fausto menciona que os gentis-homens se detêm por qualquer motivo para entoar cançõezinhas indicia, ao menos superficialmente, um certo tipo de música que não parece ser aquela postulada por Zarlino – mas uma muito menos elaborada. Longiano

⁵³ Felipe IV é o filho de Felipe III narrado por Artusi em seu tratado.

⁵⁴ Riferisce Plutarco nella Vita di Alessandro Macedone, che questo Principe, sendo stato lodato, per aver cantato eccellentemente in un festino, sentì rimproverarsi da Filippo suo Padre - Non ti vergogni tu dunque di saper sì bene cantare? Volendo inferire il Saggio Monarca, non esser cosa lo devole in un Principe l'applicarsi troppo a quell'arte, ma bastare, come infegnoci lo stesso Plutarco in Pericle, sentir cantar gl'altri nelle ore oziose, e tal volta cantar ancora, come dice il Cardinal de Luca nel suo Kavaliero, per proprio sollievo, Sc trattenimento domestico; non già nelle pubbliche azioni; nè moderatamente, come faceva Nerone, che, per ben rappresentarla persona di eccellente Comico, vilipendeva quella d'Imperatore di un Mondo: Jupiter non cantat, nec Cytbaram pulsat: Mà con moderazione, come Teobaldo Rè di Navarra; è Filippo IV. Rè di Spagna, che spendevano nel divertimento della musica, e nella poesia quelle ore, che avrebbero dovuto donar all'ozio. [...] e non credo possi rivocarli in dubbio, che quel Professori di musica, che cantando ne Teatri, servono per incentivo de'vizj, debbano esser confiderati come i Recitanti di Comedie, e Tragedie, che, quando anche per altro fiano Nobili, perdano la Nobiltà. Chi poi volontariamente si fa castrare, per cantare, non solo perde la Nobiltà, mà diventa anco infame;

também publicou outra obra cortesã – O *Gentilhuomo*, em 1540 – contudo, nesta obra, não há doutrina a respeito da música; o autor, em 1560, publicou uma importante obra considerada nesse trabalho, o *Dialogo del modo de lo tradurre*, que, embora de modo latente, serve de referência às numerosas traduções que oferecemos, de modo inédito, em nosso vernáculo.

2.9.2. “Discurso della dignità Discorso della dignità delle leggi, rispetto a tutte l'altre scienze, Facoltà, & Arti” de Pietro Benedetti (1570).

Na disposição dos assuntos que trata nesse documento, Pietro Benedetti (cujos dados biográficos ainda nos são desconhecidos) situa a Música entre a Astrologia e a Retórica e dela diz que ela, junto à primeira, segundo Amônio, filósofo, são espécies da Matemática; contudo, falar da Música, é uma empresa difícil pois, ao Príncipe, ela pode ser indecorosa uma vez que se presta mais ao fim do entretenimento. É nessa chave que o autor elabora uma certa censura, ao Príncipe, quanto à dedicação à Música:

Como difícil empresa, observemos também a Música, pois muitas outras são a ela semelhantes, porém não como Ciência, pois além do seu exercício relacionado ao número sonoro também trata das coisas da Alma. Desse primeiro aspecto, muito bem tratou, e com fundamentos aristotélicos, Giovan Battista Possevino, que demonstrando que entre todas as suas partes somente a Dórica, entre as Artes, lugar, abrigo e honra mereça ter – e dela, devemos tratar, para não desprezar os termos da modéstia e do justo. Como afirma Aristóteles, a música trata de assuntos pertinente à Alma; contudo, trata mais de coisas externas e pertinentes ao prazer, de modo que se pode dizer que ela é um artifício encontrado para alegrar o ânimo cansado de esconsas considerações. Deve-se considerá-la, no entanto, como boa, pois precede muitas outras tão famosas Artes e Faculdades, como, por exemplo, a Retórica, a Dialética, a Poesia, a Lógica e a Gramática, entre outras tantas que deixo de enumerar para não me fazer tedioso ao leitor bem como prolixo nesse discurso. No âmbito da memória, notemos que seus efeitos são mais negativos que positivos o que, de fato, fez que por muitos ela fosse considerada de pouca graça. Muitos príncipes e reis julgaram-na como não digna de suas preocupações, entendendo que o seu exercício não era conveniente, nem a si nem aos seus pares, tal como se pode claramente ver no adágio que diz que Júpiter, que segundo os Poetas é o Deus supremo, não canta e muito menos toca a cítara. Outros dizem, entretanto, que a música alivia o ânimo de pensamentos graves e baixos, como, por exemplo, Aristóteles – no oitavo livro da Política – que, no entanto, menciona também a fábula encenada pelos antigos sobre a Cornamusa [a Zampogna ou a Flauta], que diz que, tal como Minerva tinha criado a cornamusa, também tinha a desprezado – não tanto por ver sua face deformada, mas por entender que seu exercício não era benéfico ao intelecto. Muitos povos, à música e à algumas de suas espécies, nutriam infinito ódio e hostilidade em relação ao que tinha feito ao ânimo de homens belicosos e viris que por causa dela tinham ficado efeminados – e em Martani se transformaram. E, se lhe parecer pouco, digo ainda que a música foi, por alguns escritores, destituída do vínculo de amizade e companhia que mantinha com a Arte Parasitica e Histrionica, e, ainda, que por muitos sábios, já nos

tempos antigos, tinha sido banida das Igrejas por tirar a devoção, induzindo mais ao prazer os nossos ânímos – de tal modo que Platão muito a temia. Algumas das partes da Música, de fato, na *República*, não encontram lugar – para que não causasse a destruição de boas leis, cujos frutos (segundo Dámon e Sócrates no terceiro Diálogo da República) seriam colhidos por sua ausência.

*Ritenghifì ancorla **Mufica** da quefta difficile imprefa, poi che tutte l'altre a lei fimili fanno'l medefimo, e non attenda à confiderare d'effe fcienza, & hauerilfuo effercitio non folo intorno al numero fonoro, mà anco circa l'animo; imperoche dal primo fuo fuppofto con efficaciffime, & Ariftotile che ragioni Giouan Battifta Poſſeuino l'ha leuata; dimoſtrandole che tra tutte fue parti folola Dorica tra l'Arti horreuoli merta d'hauereluogo, & albergo; e dall'al tro effa medefima fi doura ritenere pernôpaffare i termini della modestia, e del giuſto; ſapendo p mête d'Ariftotile, che; dato, che tratti di cofe appartenēti all'animo, nòdimeno ella inſegna cofe, chefono di fuo ri, & che fono folo per dilettere; onde fi puô dire, che fia traftullo ritrouato per rallegrare l'animo ftàco dall'aſcofe cóſiderationi: & affai fi deue tener buona, poi che precede à tante Arti, e Facoltà fi famoſe; come farebbe a dire pernoſtroverbigratia alla Retho. rica, alla Dialettica, alla Poefia, alla Loica, & alla Grāmatica, etadaltre; le quali laſcio di raccontare per non farmi tedioſo a Lettori, e proliffo in queſta diceria: riportan dofi alla memoria, che più fono gli effetti fuoi cattiuu, che gli buoni, & ch'a molti el la è ſtata poco ingratia; poiche molti Pré cipi, e Rehanno giudicato, che ella non fia degna d'alloggiare ne lorgeneroſi petti; in tendendo, che fi fatto effercitio non fi conueniua a pari loro: il che appare chiaramente dalfaperfi che Giove, ch'è ſupremo Dio (ſecondo i Poeti) non canta, ne menſona la Cethera; & ch'altre fue parti habbino fuiato tol'animo da penſieri graui, & quello im merſo ne terreni, e baſſi; come bene ſecondo Ariftotile nel ottauo delle Politichemoſtrala fauola finta da gli antichi della Cornamufa namufa, dicendo, che fi come Minerua hauea ritrouata la Cornamufa, coſi quella gittò via, non tanto per vedere'l diſtorci mento della faccia, quanto per accorgerſi, che talufo, & effercitio non era punto gio ueuole all'intelletto; & che molti popoli, a lei, & adalcune fue ſpetie hanno portato infinit'odio, e maliuolenza, per riſpetto, che gli animi di quelli di bellicoſi, e virili per cagion di loro in effeminati, e martani fi fono conuertiti: e non le paia poco, ch'el la da tali ſcrittori fia ſtata rimoffa dall'amifta, e compagnia dell'Arte Paraſitica, & Hiſtrioneſca; oue gia da alcuni di portato fu poſta: ſapendo ch'anco da molti Sauuî già nel tempo antico; ella è ſtata ſbandita dalle Chiefe, come coſa, che toglieuala di uotione, e l'animo noſtro a piaceri alletta ua; & che Platone affai temeua, ch'alcuna delle fue ſpetie nella ſua Republica di nuo uo ricetta non haueffe, acciò nòcagionaffe il diſtruggimento di molte buone Leggi, percioche tai frutti (ſecondo Damone e Socrate nel terzo Dialogo della Republica) cogliere fi fogliono dala lor venuta.*

Ao recorrer ao argumento do oitavo livro da Política de Aristóteles – onde tradicionalmente se recolhem os entendimentos que fundamentam o uso da música, inclusive no âmbito da cortesia, ou seja, enquanto ócio virtuoso, Benedetti utiliza-se da censura que a deusa Atenas – Minerva, aqui – fazia ao exercício da flauta não apenas porque lhe deformava o rosto, mas porque lhe prejudicava o intelecto. A alegoria, no entanto, que superficialmente parece contradizer o próprio estagirita, se remete ao fato de que para produzir essa música

instrumental, no caso clássico da flauta, por ocupar a boca da deusa, não a permite falar – daí a sua consideração negativa em relação ao intelecto. Assim como Fausto da Longiano, Benedetti também recorre ao lugar comum de Júpiter, acrescentando, no entanto, um aceno sobre a colocação daquele deus como o supremo, *segundo a opinião dos Poetas*. A efeminação causada pela música não encontra neste texto uma circunscrição – como faz Fausto, que aponta uma distinção entre os tipos de música possíveis de serem frequentadas, vituperando, sobretudo, aquela das *cançõezinhas* viciosas.

A aspecto retórico relacionado a esse passo da efeminação visita um argumento, por nós abordado no primeiro capítulo, onde apresentamos os lugares-comuns eleitos por Quintiliano, na *Istitutio Oratoria*, livro I, cap. 10, onde o autor limita seus elogios à música praticada pelos antigos, pois a música de seu tempo estava corrompida e, de certo modo, emasculada daquele poder e virtudes referidas na tradição.

Santo Agostinho, em relação ao argumento que se segue – sobre a presença da música nos templos religiosos – no *De Musica*, já havia se debruçado sobre a questão no âmbito cristão; suas hipóteses, no texto, mencionam exatamente o que Benedetti recupera, contudo, sem a conclusão positiva que o santo expõe em favor do uso da música.

A questão do ‘entretenimento puro’ tratada por Benedetti acaba furtando-se da doutrina platônica do próprio livro *Da República* por ele citado, uma vez que se demonstra naquele texto o raciocínio sobre o poder e influência da Música e seu uso, tal como na obra de Aristóteles, onde se visualizam diferentes considerações e aplicações éticas da Arte. A própria Retórica, tópica tratado em seguida pelo autor, também é, de certo modo, censurada – à guisa do Górgias de Platão, onde, muito eloquentemente – e quase paradoxalmente – se usa de muita retórica para vituperar o puro estudo daquela arte em detrimento da Filosofia. No entanto, segundo Lorenzetti (2003, p. 230), devemos perceber que Benedetti está (como compreendemos, para além de suas considerações mais negativas) realocando a Música em um âmbito que rompe com a tradição boeciana de um amplo conceito teórico, Mundano ou Humano, mas situando-a no domínio do prazer, do entretenimento – tendência que o próprio Zarlino, de certo modo, promove.

Citado no interior do texto, o nobre G. B. Possevino, autor do mencionado tratado *Dialogo Dell'honore* publicado em Veneza em 1553 exhibe – como declarado por Benedetti – um bom número de argumentos a respeito da Música e, de modo geral, sobre a Nobreza. No âmbito da cortesania, o autor confirma nossa hipótese sobre o lugar retórico-social que cabia ao músico em comparação com os demais reclamadamente nobres, de um modo muito direto (1556, p. 303):

Há uma certa proporção e equilíbrio nas coisas e nos homens, pela qual se diz que certas coisas convém aos homens e certas coisas aos homens, como por exemplo: tal como as belas armas não convém ao homem justo, senão a um homem forte; uma mulher honrada e excelente não convém, igualmente, àqueles novos ricos – mas àqueles que nasceram de família nobre. [...] Do mesmo modo, se comparássemos um Músico a um Homem Justo: maior é o justo, porque a justiça é coisa maior que a música. [...]

Anzi è una certa proportione, & ugguaglianza nelle cose, & ne gli huomini, per la quale gli huomini, si conuengono alle cose, & le cose à gli huomini: si come le belle arme non si conuengono all'huomo giusto, mà ad huom forte; & una moglie honoreuole, & eccellente, non si conuiene à coloro, che nouellamente sono diuenuti ricchi, mà à coloro, che sono nati di nobil famiglia. [...] si come se un musico contrastasse con uno huomo giusto: percioche è miglior cosa la giustitia della Musica.

Visitando as divisões estabelecidas por Aristóteles, Possevino afirma (1556, p. 165) que há uma necessidade intrínseca aos homens em relação a sua constituição alma-corpo que favorece que certas Ciências e Artes atuem de modo diverso, segundo sua natureza, seja na Alma, seja no corpo. Será, justamente, nessa distinção que se baseará, para o tratadista, a razão pela qual a Música foi ‘encontrada’ e sobre a qual se deve considerá-la:

[...] Eis a razão pela qual os homens foram criados com alma e corpo: pois a alma, alterando o corpo e, o corpo, a alma, eles se alteram mutuamente; desse modo, é preciso – tanto em relação a um e outro – auxiliá-los: para o corpo, muitas Artes foram criadas, com as Mecânicas, a Medicina e outras; para a Alma, a Filosofia humana e a Música [...].

[...] Hora perche gli huomini sono creati d'anima, & di corpo, alterandosi l'anima, s'alterano insieme; & perciò hauendo bisogno, & quanto al corpo, & quanto all'anima di molti aiuti; quanto al corpo, furono trouate molte arti, come le Mechanice, la Medicina, & altre: quanto all'anima poi, la Philosophia humana, & la Musica [...].

E, concluindo as considerações, à página 186, Possevino situa a Música junto à Astrologia/ Astronomia, como doutrina Platão no Timeu, mas restringe seu elogio àquela Dórica – que mesmo assim, deverá obedecer ao que diz Aristóteles quanto ao ócio:

Junto à Astrologia se considere a Música; mas não toda Música, mas a Dórica somente, pois é útil à perfeição da Alma, digna de infinito louvor. Tanto quanto for possível, nesta faculdade, como diz Aristóteles, é muito conveniente ao ócio e ao repouso honesto, não podendo, contudo, como ele diz em outro lugar, fazer nenhuma coisa humana de modo contínuo.

Aprresso l'Astrologia è da mettere la Musica. Ma ono ogni Musica, ma la Dorica sola; la quale perche è utile alla perfettion dell'animo, merita infinite lode: e tanto piu, quanto questa facultà, come dice Aristotele, è molto atta à stare in otio, et prendersi talhor riposo honesto: non potendo, come egli dice altroue, niuna cosa humana operar del continuo.

2.9.3. “Il principe” de Giovan Battista Pigna (1561).

Situado no fólio 5, o argumento musical é desenvolvido por Pigna em relação à formação e ações do perfeito Príncipe, ou seja daquele que age como Herói, em oposição àquele tirânico, ou seja, ao que faz jus ao *Eros*, ao Amor, que patrocina seu atribuído epíteto. Durante a infância, o pequeno nobre deve ser instruído em diversas coisas, teóricas e práticas – como a gramática, a música e as artes militares – e de contemplação filosófica. Sobre a música o autor diz o seguinte:

A música é própria ao deleite desde concebida como lícita recreação que não requeira o incômodo da constante prática. Dentre as artes das Musas, ela é a que vale mais, pois muito satisfaz o intelecto e o desperta. Introduzida no tempo certo e moderadamente, além do deleite, incrementa o engenho e o faz mais apto a compreender os assuntos mais difíceis; se eleita como profissão e em demasia frequentada, faz obtuso quem a elege e torna-se uma distração para as outras tarefas humanas se anteposta a outros empreendimentos e assuntos. Será [ao Príncipe] preciso também conhecer poesia e fazer composições poéticas e, semelhantemente, saber cantar – bem como compô-los. Será conveniente, contudo, alimentar o ânimo com aquelas músicas e poesias que sejam graves e não vãs – e seus efeitos, todos, se tornarão mestres de ótimos costumes e ótima inteligência, desde que, do princípio, sejam bem cultivados.

La mufica è diletteuole con lecita ricreatione per non poterfi sempre hauer il comodo dell'effercitarfi, & tale è an che quella delle Mufe che ual piu dell'altra; perche fatisfa affai piu all'intelletto & lo fueglia. Et prefa a tempo debito & moderatamente, oltre al diletto, accrefce l'ingegno & il rende atto a penetrare in cofe difficili, fi come il trauià dalle attioni humane & lo fa ottufo in tutte le altre materie, ogni uolta ch'ella fia eletta per propria profefione, o che fia da noi antepofta agli altri fpafsi & agli altri libri per modo che troppo la frequentiamo. Et bifognerà intenderfi della poefia & faper far componimenti poetici, & fimilmente faper cantare & comporre efsi canti. Ma conuerra informar l'ani mo di quelle mufiche & di quelle poefie che fiano graui & nõ uane. Et per tutti quefti effetti fi torranno maeftri d'ottimi coftumi & d'ottima intelligenza, importando il tutto, co me dicetiamo, l'indirizzarfi bene da principio.

Novamente temos a censura à exclusiva dedicação de quem quer que seja, sobretudo do Príncipe, ao exercício da Música, que segundo esse autor, faz obtuso quem a ela somente se dedica e é uma grande distração às demais empresas humanas. Se, no entanto, bem cultivada, desde o princípio da vida do nobre, em boa proporção, é ótima ferramenta para arguciar o engenho intelectual e é bom alimento para o ânimo que facilita a perscrutação de causas mais complexas e difíceis. Há aqui uma novidade em relação aos demais tratadistas até agora aqui vistos, concernente a desejável habilidade do Príncipe em compor canções e poemas passíveis de serem musicados; embora Pigna não declare o limite etário para essa iniciativa, supõe-se – dado o contexto – que não seja recomendada muito adiante à juventude. A fonte para o artifício, independentemente da idade daquele, deve ser sempre o expediente grave e não frívolo musical,

segundo o seu próprio decoro. Enquanto fortuna da doutrina de Castiglione, esse tratado se inscreve na produção literária cortesã publicada por Francesco Sansovino em Veneza.

2.9.4. “Ragionamenti Accademici” de Cosimo Bartoli, gentil’huomo et Accademico Fiorentino, sopra alcune Ivoghi difficilii di Dante, Veneza, 1567.

Também editado em Veneza, os *Raciocínios Acadêmicos* trazem interessantes e cortesãs razões pelas quais se deve, ou não, dedicar-se ao exercício da Música. Obra do florentino Cosimo Bartoli (1503-1572), famoso humanista que pôs em vernáculo o “Tratado de Arquitetura” de L. B. Alberti e diversas outras obras desse arquiteto, bem com das “Vidas” de Vasari e outras obras de interesse literário e humanista.

Sob a forma de um diálogo, cuja forma é tributária à forma das formas da literatura na Antiguidade, Bartoli escreve os *Raciocínios* empregando o colóquio, na terceira parte, entre três nobres cortesãos: Lorenzo Antinori (L), Piero Darica (P), Pier Francesco Giambullari (G).

Figura 10. Segundo fôlio do tratado de Cosimo Bartoli: onde se podem ver seu retrato como gentil-homem florentino e a dedicatória ao Duca de Florença Cosimo de Médici.

Os nobres ao discutirem as razões que censuram a Música em seu tempo demonstram que tais alegações são falsas. O diálogo demonstra, diferentemente do que vimos até agora, que a Música é útil e louvável e, revistando as razões alegadas pelos antigos – de que a Música é benéfica –, o tratadista apresenta uma **leitura alegórica** daqueles supostamente inverossímeis

“milagres” operados pela Arte e oferece ao leitor uma interpretação daqueles argumentos retóricos (1567, fl. 35) – com grifos nossos:

P. Ah, Messer Pier Francesco, não vituperes tão arditamente a Música que por tantos e tão grandes homens foi não só tida como cara quanto honrada como divina e grandemente reverenciada.

L. Tens razão M. Pier Francesco: de fato, os homens deveriam procurar aquelas coisas que se pudessem fazer conhecer como constantes e fortes – e não por moles e efeminados. E a este propósito, me lembro de ter lido que Antistenes censurava Ismeno, excelentíssimo músico, repreendendo-o dizendo que a música não era senão um subterfúgio para acender o fogo dos prazeres. Além disso, sabeis que Filipe disse ao filho: “não te envergonhas saber tão bem tocar?”.

P. Acalmai-vos, Messer Lorenzo! Vós que vituperais tanto a Música, julgai vós que Apolo, que foi excelente músico, e Orfeu, que fez correr as selvas e parar o curso dos rios, e tantos outros homens excelentíssimos neste gênero, possam ser tão censurados?

G. Não se devem, por certo, censurar; pois um e outro ensinaram que através dos seus cantos e toques, daqueles tempos tão grosseiros, duros e ásperos, os fizeram tornar agradáveis, civis e benignos. **Quando os antigos diziam que Orfeu poderia parar as feras mais selvagens, referiam-se que podia domar, nos homens selvagens e ferinos, sua ferocidade e a selvageria, fazendo-os mansos e humildes. Do mesmo modo, diziam, por alegoria, que ele parava o curso dos rios aludindo que ele freava o curso transbordante dos ânimos que, sem nenhuma regra, corriam imprudentemente conforme suas vontades e apetites. Dessa mesma maneira dizem que ele movia as plantas, ou seja, que removia as obstinações das mentes endurecidas dos homens e os fazia ouvirem sua Harmonia.**

P. Deste modo, portanto, a Música era louvável entre eles?

G. Louvável, certamente, pelas razões que mencionei.

L. Como, então, uma coisa pode a um mesmo tempo ser louvável e censurável?

P. Ah M. Pier Francefonon biasimate tanto arditamente la Musica, che da tanti & sì grandi huomini è stata non solamente tenuta come cosa cara, ma quasi come diuina bonorata, & grandemente reuerita.

L. Troppo ha ragione M. Pier Francesco, con cio sia che gli huomini douerrebbono andar dietro a quelle cose che gli potebino far conoscere, per constanti & forti; & non per moli & effeminati. & a questo proposito di hauer letto che Antistene biasimaua Ismeno eccellentissimo Musico, riprendendolo, & allegandogli che la Musica non era altro, che una esca da accendere il fuoco de piaceri; Oltre a che uoi sapete che Philipppo disse al figliuolo, come non ti uergogni a sapere sonare tanto bene?

P. Adagio M. Lorenzo uoi che biasimate tanto la Musica giudicate uoi che Apollo che fu sì eccellente Musico, & Orfeo che fe correr le selue & stare i fiumi, & tanti altri huomini eccellenti in questo genere, siano pero da essere biasimati?

L. A questo lasciero io rispondere a M. Pier Francesco.

G. Non si possono certo bisaimare; perche l'uno & l'altro di loro, insegnarono con quel loro sonare & cantare, a quel secolo rozo, aspro, & duro, come hauesse a diuentare piaceuole, ciuile, & benigno. Onde gli Antichi finsono che Orfeo fermasse le piu seluagge fiere, cioè facesse deporre a gli huomini seluaggi & fieri; la fierrezza, & la slauaticheza loro: faccendoli

diuenire mansueti, & humili. Et con la medesima ragione fingeuano che egli fermasse i fiumi; alludendo che egli fermaua lo straboccheuole corso delli animi che senza regola alcuna, correuano precipitosamente dietro alle loro uoglie, & a loro appetiti; & in questa medesima maniera dicono che egli moueua le piante, cioè rimoueua le ostinationi delle indurate menti degli huomini, & le riduceua ad udire la sua Armonia.

P. A questo modo adunque la Musica era lodeuole in costoro?

G. Lodeuole certo per le ragioni allegate.

L. Come adunque può essere una medesima cosa lodeuole & biasimeuole?

Prosseguindo a cerca do mal-uso que todas as coisas podem ter pelo homem – inclusive a música, Bartoli (1567, fl. 35) faz afirmar no diálogo que:

G. Todas as coisas que deleitam os nossos sentidos, tal como parece ser o caso da música, usadas não modestamente trazem danos, mas, moderadamente, agradam – não só quem as exercitam, mas também a quem as escutam.

L. O erro, portanto, advém da ignorância dos homens que não sabem usar as coisas.

G. Certo que quem tenha, na alma, fortaleza, ao procurar a música, não se deixaria, por assim dizer, enlanguescer pela doçura da música de tal modo a não cair naquele tipo de vício mencionado a pouco dos homens efeminados. Contudo, se dela se servissem exclusivamente para a recreação da alma, com aquela modéstia e conduta que se esperam indubitavelmente dos nobres e bem-nascidos, creio e tenho por certo, que não só a Música possa ser louvável mas também considerada útil e, seguramente, necessária.

G. Tutte le cose che diletmano i sensi nostri, si come pare che faccia la Musica, usate non modestamente nucono; ma moderatamente giouano, non solo a chi le esercita ma a chi le ascolta ancora.

L. Dunque; lo error nasce dalla ignorantia degli huomini, nel non sapere usare le cose. G. Certo che chi hauesse tanta fortezza di animo, che attendendo alla Musica, non si lasciasse uincere dalla non so come me la dire sneruata dolceza talmente che fussi sicuro di non cadere in quella sorte di uitio, che fa come poco di sopra dicemmo gli huomini effeminati; ma se ne seruisse solamente per ricreatione dello animo, con quella modestia, & con quella creanza, che si aspetta, indubitatamente a nobili & a ben nati, credo anzi tengo per certo che non solo sia lodeuole, ma utile: & ardirò di dire ancora necessaria.

O tratadista ao administrar os tópicos que tanto censuram quanto os que elogiam o emprego da música a partir das doutrinas da Antiguidade, consegue oferecer ao leitor um panorama que soluciona a questão ao demonstrar como essa Arte é conveniente para o ócio daqueles nobres e bem-nascidos, e portanto, tanto útil quanto necessária. Em seguida, no fôlio 36, Bartoli no diálogo faz afirmar que a música também é excelente para os jovens e também que é ela quem rege o universo e o movimento dos planetas e astros:

A música afasta os jovens de uma infinidade de tão grandes inconvenientes que chega a ser difícil enumerá-los. [...]

G. Tendes tanta razão que não sei como pude vituperá-la, sabendo claramente que é através dela que se mantém e rege esta Máquina do Mundo e, que se não fosse a Harmonia dos sete planetas e de outras esferas celestes, mediante a

qual se mantém a ordem do Mundo, sabemos seguramente que esta máquina do universo se **resolveria em nada** e se desmantelaria.

L. Aqueles que deste modo (como disse há pouco) se deleitam da Música são dignos de louvor tanto quanto quem não a sabe usar é digno de vitupério.

ella raffrena i giouani da una moltitudine di inconuenienti tanto grande, che è difficile ad annouerarla: [...]

G. Troppo hauete ragione, che io non so come io me la possa biasimare, sapendo chiaro, che mediante lei si mantiene & regge questa Machina del Mondo percioche se non fusse la Armonia de sette pianetti, & delle altre sfere de Cieli, mediante la quale si mantiene questo ordine del Mondo, sappiamo certo che questa machina dello uniuerso si risoluerebbe in niente & si rouinerebbe.

L. Coloro adunque che in questa maniera (che poco di sopra hauete racconta) si diletmano della Musica, sono degni di lode, tanto, quanto chi non la sa usare è degno di biasimo. [...]

Bartoli também nesse trecho (1567, fl. 36) de seu tratado de cortesania enumera, sob a forma do diálogo, os mais destacados músicos de seu tempo e comenta suas habilidades, comparando-os a outros artífices de seu tempo. No colóquio, Ockeghem, músico flamengo, é considerado como aquele que fez a música renascer modernamente e Josquin, o grande expoente de seu tempo. Também Adriano Willaert, mestre de capela em Veneza, é citado e encomiado por suas composições elegantes e refinadas:

Sei bem que Johannes Ockeghem foi quase o primeiro que, em nosso tempo, fez renascer a Música que estava como que extinta. Do mesmo modo que Donatello também fez renascer a Escultura, também Josquin – discípulo de Ockeghem um verdadeiro monstro da natureza, por assim dizer – assim o fez na Música, tal como, na Arquitetura, Pintura e Escultura, fez o nosso Michelangelo Buonarroti. Ainda não houve quem pudesse equiparar-se à Josquin na composição e, tal como Michelangelo – entre todos os que se exercitam em tais artes – ele é singular, não há quem o acompanhe. [...]

P. Eu, porém, conheci Adriano Willaert em Veneza, mestre de capela da basílica de S. Marcos. Suas composições são grandemente exaltadas dentro e fora da Itália como muito elegantes e refinadas.

Io so bene che Ocghem fu quasi il primo che in questi tempi, ritrouasse la Musica quasi che spenta del tutto: non altrimenti che Donatello ne suoi ritrouò la Scultura; & che Iosquino discepolo di Ocghem si puo dire che quello alla Musica fusse un monstro della natura, si come è stato nella Architettura Pittura & Scultura il nostro Michielagnolo Buonarroti; perche si come Iosquino non hà però ancora hauuto alcuno che lo arriui nelle composizioni, così Michelagnolo ancora infratutti coloro che in queste sue arti si sono esercitati, è solo & senza compagno; Et l'uno & l'altro di loro ha aperti gli occhi a tutti coloro che di queste arti si diletmano, o si diletteranno per lo auuernire.

[...]

P. Io hò consciuto Adriano in Venetia maestro di cappella in San Marco, le compositioni del quale sono & in Italia & fuori di Italia grandemente lodate, & si tiene che habbino molto del leggiadro & del gentile.

O colóquio literário entre os cortesãos também traz à luz a questão da música puramente

instrumental em relação àquela vocal, se é mais agradável se ouvir cantar ou tocar – questão que Castiglione (1528) também refere no *Il Corteggiano* (1997, p. 72) e que examinaremos em seguida. Um dos cortesãos, então, afirma (1567, fl. 37) que a música vocal lhe parecia menos agradável por causa dos maus cantores que muitas vezes pronunciavam as canções com vozes desafinadas, feias e sem harmonia (desunidas). Embora seja respondido com uma lista de ótimos cantores da época que justificariam uma mudança da consideração, Bartoli faz introduzir na discussão uma interessante descrição da música puramente instrumental e dos tocadores atuantes em sua época, salientando, especialmente, o papel dos mecenas que protegiam e favoreciam o desenvolvimento da arte (com grifos nossos):

L. Dizei-me, M. Piero, por favor, o que mais vos deleita: o ouvir cantar ou o ouvir tocar?

P. Depende de quem eu esteja escutando.

L. A mim é mais agradável o tocar, pois ao ouvir o cantar, muitas vezes eu escuto vozes tão desafinadas, rudes e, pior, tão desunidas que dão um imenso desprazer.

P. Vós, porém, que dissesstes preferir a música dos instrumentos do que aquela das vozes, dizei-me: já ouvistes tocar o Siciliano da Viola? Ou Francesco de Milão ao alaúde ou, ainda, à viola?

L. Tanto um quanto outro já ouvi muitas vezes e, nos seus gêneros, me parecem excelentíssimos.

P. Ouvistes vós os dois mais raros e divinos tocadores desse nosso tempo? Os quais foram meus muito amigos, **pois quando a boa memória do Cardeal Hippolito de Médici era viva, os dois estavam à serviço daquele senhor, que como sabeis, fora sempre amante, mecenas (remunerador) e promotor de todos os virtuosos.**

L. Ditemi un poco di grazia M. Piero che ui diletta piu o lo udir cantare, o lo udir sonare? P. Secondo chi io udisi. L. A me piace piu il sonare, perche nello udir Cantare io sento tal uolta certe uoci stonate, sgarbate, & il piu delle uolte disunite che mi danno un fastidio merauiglioso. [...]

P. [...] Ma uoi che hauete detto che ui diletta piu la Musica delli instrumenti, che quella delle uoci, ditemi un poco hauete uoi mai sentito sonare il Siciliano di Viola? O Francesco da Milano di liuto di Viola ancora?

L. Luno & l'altro ho udito piu uolte, & ne loro generi, mi son parsi eccellentissimi.

P. Voi hauete sentiti duoi i piu rari & diuini Sonatori della età nostra? I quali amenduoi sono stati miei amicissimi, perche quando la buona memoria del Cardinale Hippolito de Medici era uiua, erano amenduoi al seruitio di quel Signore il quale come sapete fu sempre amatore, & rimuneratore, & solleuatore di tutti i uirtuosi.

Em determinada passagem, ainda elencando os virtuosos músicos instrumentistas de seu tempo, Bartoli (1567, fl. 39) aponta no diálogo uma exemplar descrição da atuação de Júlio da Modena, famoso tecladista. Recuperando as preceptivas que descrevem os poderes da música, podemos perceber o tratamento retórico da exposição, que mostra como um ótimo instrumentista pode, no âmbito da nobreza, auxiliar papas e cortesãos a se deleitarem e

acalmarem para melhor empreenderem suas importantes tarefas políticas. O argumento, ao trazer aos olhos do leitor a admiração à música de um tocador por parte de príncipes e até do Papa, demonstra o alto grau de prestígio que aquela arte, ao menos no plano discursivo, tem para o humanista Cosimo Bartoli.

L. O que vós achais do tocar de Júlio da Modena [...]?

P. Certamente raro e belo é o tocar de Júlio, porém ele é mais brilhante nos instrumentos de plectro do que ao órgão. E, dele, já ouvi que ao tocar, era tão admirável que, estando ele em uma sala onde estivessem os mais bravos soldados, capitães ou príncipes de nosso tempo, mesmo que estivessem discutindo algum assunto sério, árido ou qualquer negócio importante não somente à toda Cristandade mas a todo o Mundo, quando ele tocava, aqueles tais, despidos de toda bravura, seriedade e severidade, deixavam de lado seus discursos importantes somente para se aproximarem do instrumento para ouvirem Júlio tocar. Me lembro que o sr. Bartholo já havia me contado que uma noite, tendo chegado à Roma o Marquês del Vasto, com urgência foi ter com o Papa Clemente. Nem as esporas havia tido tempo de tirar dos pés, correu e encontrou o Papa à mesa e, depois da ceia, começou a discursar ao Papa sobre matérias importantes. O dito Júlio estando separado deles em um canto da sala ao instrumento, começou de longe a tocar de tal maneira que aqueles dois Príncipes, junto com o Cardeal Médici, mesmo estando a resolver coisas muito importantes, interromperam os tais raciocínios e foram ouvir o Júlio com uma atenção maravilhosa. O ocorrido naquela noite certamente me confirmou o que já tinha ouvido sobre o tal Júlio [...].

L. Creio que nós quiséssemos elencar todos os Músicos excelentes que atuam em nossos dias, este nosso colóquio não terminaria mais.

[...]

L. *Che ui pare del sonare di Iulio da Modona [...]?*

P. *Raro certo & uago è il sonare di Iulio; ma egli uale molto piu in su gli instrumenti di penna che in su gli organi: & io gli sentij gia dire che gli daua il cuore trouandosi in una stanza oue fussino i piu braui soldati, Capitani, o Principi de tempi nostri, & che ragionassino di qual si uoglia cosa piu siera o piu cruda, o di qual piu si uoglia importante negozio, non solo à tutta la Christianità, ma a tutto il Mondo; di sonare di maniera, che quei tali, deposta ogni loro brauura, sierezza crudeza, o quale si uoglino importantissimi discorsi, si partirebbono da tali ragionamenti, & andarebbono uicini allo instrumento ad udirlo sonare; & mi ricordo che il Bartholo gia mi disse che una sera essendo il Marchese del Vasto arriuato in poste in Roma, & subito con gli sproni ancora in piede andato da Papa Clemente; & trouatolo a tauola, & entrato dopo la cena in discorso con il Papa & con il Sanga di cose importantissime, il detto Iulio essendo comparso in una parte della Sala con uno instrumento, cominiciò di lontano a sonare di maniera, che quei duoi Principi, insieme con il Cardinale de Medici, & con il Sanga che haueuano a risoluere cose importantissime, pretermessono per alquanto tali ragionamenti; & andarono ad udirlo sonare con una attentione marauigliosa; cosa certo che per quella sera confermò quello che gia mi haueua detto esso Iulio [...]*

L. *Io Credo che se noi uolessimo raccontare tutti i Musici eccellenti i quali sono a tempi nostri, che questo ragionamento non finirebbe cosi presto; [...]*

2.9.5. A “Civil Conversation” de Stefano Guazzo, 1574.

Abordando o ócio, tal como Artusi o fez em seu tratado, Stefano Guazzo (1530-1593),

diplomata e humanista a serviço da Família Gonzaga, no Tratado da “Conversação Civil” (1574, fl. 164) afirma que não existe nenhum ócio honesto que não conjugue em si o exercício do corpo e da alma e, como afirmado por sábios, o ócio deve promover a aprendizagem e o adestramento do homem em alguma coisa virtuosa. Nesse tratado, que “ensina a distinguir as boas das más conversas” cortesãs, Guazzo, sob a forma do Diálogo, recolhe as mais distintas preceptivas em um manual de cortesia dividido em quatro livros. Quanto à música, essa arte tem lugar no segundo livro, no qual o autor dedica-se à exposição de doutrinas que regulam os atos dos cortesãos em público, “fora de casa”.

A Música, diz o autor, foi sempre considerada dentro do domínio do ócio e é própria para deleite da alma – mas não de qualquer modo, senão àquele da Ciência, em torno a qual se exercita o intelecto.

No entanto (1574, fl. 165):

O ócio perde o seu nome quando é convertido em exercício contínuo, como quando se torna profissão. Desse modo, não se pode chamar ócio o que faz um maestro de música, que todos os dias, está sentado a ensinar a cantar ou tocar [...]

[...] Egli è a se ben uero, che quest'otio perde il suo nome, quando è conuertito in essercitio continuo, senza fare altra professione; onde non si potrà chiamare otio quello d'un maestro di musica, che stando tutto dì a sedere, insegna à cantare, o sonare; [...]

De fato, há aqui, explicitamente, uma oposição ao passo em que Artusi, como vimos, procura submeter sua oratória, dizendo que pratica sua profissão como ócio virtuoso, o que é muito significativo do ponto de vista do discurso, mas, talvez apenas verossímil, uma vez que Guazzo literalmente diz que um maestro de música não pode chamar de ócio um trabalho profissional contínuo.

Ao prosseguir, Guazzo (1574, fl. 165) visita o argumento de Felipe à Alexandre sobre o exercício tão proficiente, mas impudente da Arte, pois ao demonstrar que na Música – ou em quaisquer outros “divertimentos” – era muito aplicado, certamente dedicava a ela mais tempo que à obrigação que tinha enquanto soberano. O autor diz entender a censura não à Música, mas à demonstração equivocada da profissão do príncipe por parte de Felipe. Pela mesma razão, também se conta que o imperador Domiciano também teria dispensado do seu Conselho um cidadão que sabia dançar muito bem, não porque considerava a dança em si como ruim – sempre segundo a opinião de Guazzo – mas porque tal ministro demonstrava, pela suposta impudente dança, que pouco se dedicava aos negócios do Império:

O que, por ventura, sucedeu a Filipe, Rei da Macedônia que repreendeu seu filho Alexandre Magno dizendo-lhe que se deveria envergonhar de saber tão

bem cantar. Eu considero que ele assim disse não tanto para vituperar a música (se bem que ela parece ser inconveniente ao Príncipe, uma vez que diz o provérbio “Júpiter não canta, nem toca) mas para censurar a proficiência que demonstrava Alexandre que mais demonstrava aquela ser a sua profissão e, consequentemente, que tinha o pensamento longe daquelas obrigações que mais convinhão à sua grandeza. Isso também se confirma através do exemplo de um cidadão que foi pelo Imperador Domiciano demitido de seu conselho porque dançava bem demais. Portanto, através destes exemplos podemos ver que não é preciso perder-se neste honesto e virtuoso ócio, mas empreendê-lo e valer-se dele até quanto basta para o enlevo da alma.

Al che perauventura hauendo riguardo Fillipo Re di Macedonia, riprese Alessandro Magno suo figliuolo, dicendogli, che si doueua uergognare di sapere così ben cantare; il che io considero, che dicesse non tanto per biasimo della musica (la qual pare che disconuenga al Prencipe per quel prouerbio, Gioe non canta, nè suona) quanto, perche hauendone tanta contezza, mostraua quasi, che fosse sua professione, & che hauesse il pensiero poco riuolto a quelle cose, che principalmente apparteneuano alla sua grandezza. Il che si conforma con l'esempio d'un cittadino, il quale su priuato da Domitiano Imperatore del suo consiglio, perche danzaua troppo maestreuolmente. Et perciò da questi essempli possiamo conoscere, che non bisogna anco perdersi in questo honesto, & uirtuoso otio, & che bisogna alla fine tanto valersene, quanto basta al solleuamento dell'animo.

Guazzo em seguida, no fólho 166, sugere que o melhor lugar para a demonstração das habilidades do cortesão em relação à Música é o espaço doméstico e para isso, recomenda os jantares de foro íntimo, onde estejam presentes no máximo nove comensais:

Estes são os principais pontos, pois o jantar deve começar com agradecimentos e terminar com as Musas, ou seja, que o número de convidados não seja menor que três, nem maior que nove para que os convidados não mostrem nem abundância nem escassez de palavras, pois, como se costuma dizer, a Eloquência é das praças e o silêncio, dos lares [dos quartos].

Ma questi sono i principal, che'l conuito dee cominciare dalle Gratie, & finire nelle Muse, cioè, che'l numero de' conuitati non sia minore di tre, né maggiore di noue; che i conuitati non mostrino né copia, né inopia di parole, percioche si suol dire, che l'eloquenza è da piazza, e'l silentio è da camera [...].

2.9.6. “Del poema eroico, Livro sexto, de Torquato Tasso (1544-1595) in *Opere di Torquato Tasso*, Veneza, 1724.

E porque a música não foi inventada somente para o entretenimento do ócio, ou por medicina e quase purgação do ânimo, mas para a Erudição, como aprova Aristóteles no oitavo livro da Política [...].

[...]E perchè la musica non fu trovata solamente per trattenimento dell' ozio, o per medicina, e quasi purgazione dell' animo, ma per ammaestramento ancora, come piace ad Aristotile nell'ottavo della Politica [...]

Torquato Tasso (1544-1595), afirma categoricamente que “**A música não foi**

inventada somente para o entretenimento do ócio ou por medicina e purgação da alma, mas para a Erudição⁵⁵ – como a Aristóteles, no oitavo livro da Política, tributa. [...]”. Uma vez que as artes foram divididas por uma imperfeição humana, a Poesia – objeto ao qual se dedica aqui o autor – e a Música deveriam estar sempre unidas. A música grave e estável, semelhante à Dórica, prossegue Tasso, serve perfeitamente ao poema heroico tal como fez Homero ao introduzir Aquiles cantando com a cítara seus fatos heroicos.

OPERE DI TORQUATO TASSO *Tomo Quarto.*

IN FIRENZE M.DCC.XXIV.

Nella Stamperia di S. A. R. per li Tartini, e Franchi.
Con licenza de' Superiori.

Figura 11. Capa da edição póstuma setecentista de epístolas de Torquato Tasso (1544-1595). Destaque para o *moto latino* constante no brasão: "aeternitatis instrumentum vitae documentum" que pode ser traduzido como "um livro é um instrumento de eternidade" – e pode ser considerado uma ressonância da Ode de Horácio aqui referida.

Platão, diz o autor (1724, p. 124), demonstrou grande interesse pela música como também Aristóteles, que no oitavo livro da Política diz que a nossa alma é, senão, Harmonia:

⁵⁵ A palavra *ammaestramento* segundo o tratado Renascentista (1612) da língua italiana da Accademia della Crusca tem por origem latina 'Eruditio', 'Instructio'.

[Platão] Demonstrou grande estudo da Música e exalta a Dórica. Aristóteles depois dele confirma no oitavo livro da Política que a nossa alma é harmonia (e não sem ela). A mesma opinião teve um outro Aristóteles chamado de “o platônico”, o qual não apenas na composição da alma, mas naquela do corpo, demonstra ter música.

Dimostrò grande studio della musica, loda più la Dorica, ed Aristotile dopo lui conferma nell'ottavo della Politica, che l'anima nostra è armonia, e non senza armonia: e l'istessa opinione ebbe un altro Aristotile cognominato il Platonico, il quale non solamente nella composizione dell'animo, ma in quella del corpo dimostra la musica.

Conclui o autor que seria um trabalho infinito listar os encômios e louvores da Música e traçar seus usos na poesia pois, como afirma o autor (1724, p. 124), essa separação de ambas as artes só existe por uma imperfeição da nossa humanidade. A menção à música Dórica, aqui lembrada por sua gravidade e majestade, pode ser índice do tom ou modo que Tasso desejava para um poema heroico, ou seja, sua particular sonoridade e decoro:

[...] Longo trabalho faria aquele que quisesse referir o que foi escrito da música não apenas por Platão, e de um e outro Aristóteles, e Plutarco, mas ainda de Aristoxeno e Ptolomeu, de Boécio e de Marciano Capella, de Pietro de Abano e outros mais modernos. Nos basta, portanto, advertir que ao poema heróico se requer principalmente a música que conserve o decoro dos costumes e a majestade – tal como fazia a música Dórica [...].

[...] Ma lunga opera farebbe, chi volesse referire, quel che n'è scritto non solamente da Platone, e dall' uno, e dall'altro Aristotile, e Plutarco, ma da Aristosseno ancora, e da Tolomeo, e da Boezio, e da Marzian Capella, da Pietro d' Abano, e da altri più moderni. Bastici adunque d'avvertire, che nel poema eroico si richiede principalmen te la musica, la qual conservi il decoro de' costumi, e la maestà, come faceva la Dorica [...].

2.9.7. “Il Cortegiano” de Castiglione, 1528.

Por sua grandiosa ressonância dentro e fora da Itália, “O Cortesão”, obra de Baltassare Castiglione (1478-1529), diplomata e humanista, é uma obra singular no contexto da literatura quinhentista. Recuperando de modo exemplar as doutrinas do orador, Castiglione também se refere à Música, recomendando-a tal como Quintiliano o faz, e dando regra para o perfeito deleite do cortesão. Percebendo que para o bom exercício da Música enquanto Arte, é necessário o já citado “incômodo da prática” e, uma vez que se deve fugir tanto dos sofistas da Música – que dela falam sem a Arte, como afirma Zarlino – quanto da demonstração explícita de uma proficiência advinda de uma oficiosa prática, Castiglione propõe que se oculte eloquentemente tal exercício técnico. No conceito de graça e *sprezzatura* cortesãs mencionadas no princípio deste capítulo, reside senão dissimulação – que mais tarde no século XVII será lida como *dissimulação honesta*, por T. Accetto, em 1664.

Figura 12. Capa da edição de 1544 d'O Cortesão de B. Castiglione. Destaca-se o desenho gravado em torno do título, onde se podem ver diversos instrumentos musicais, criaturas fantásticas e embaixo uma alegoria representada por uma figura feminina que é tocada aos seios e às mãos por um ancião e um jovem, respectivamente.

Ao exercício da Arte, portanto, será necessário dissimular sua prática de modo que não se possa verificar sua preparação prévia – o que, sem dúvidas, representa a recuperação do argumento (exposto mormente no primeiro capítulo) de Quintiliano que se refere à ocultação da preparação remota do Orador frente a seu público. Diz o tratadista romano que suscitaria

menos benevolência aquele que se apresentasse demonstrando estar muito preparado e seria considerado impudente se revelasse todas as suas armas retóricas. Tal ideia nos parece estar contemplada perfeitamente na dissimulação da *sprezzatura* e é justamente essa recuperação das doutrinas clássicas, realizada tanto por músicos quanto por cortesãos, que procuramos demonstrar no exame do tópico musical, o índice das preceptivas oratórias – evidenciando, igualmente, os aspectos retoricizantes do assunto humanista e musical no Renascimento.

Declara o autor (1997, p. 71):

E lembro já ter escutado que Platão e Aristóteles queriam que o homem bem-instruído fosse também músico, e com infinitas razões demonstram que a força da música enorme em nós e, por muitas causas que agora seria cansativo enumerar, que se devia necessariamente aprendê-la desde a infância, não tanto por aquela superficial melodia que se ouve, mas o suficiente para criar em nós um novo hábito bom e um costume tendente à virtude, o qual torna o espírito mais capaz de felicidade, do mesmo modo que o exercício corporal faz o corpo mais galhardo; e não somente ela não perturba as coisas civis e da guerra, como é capaz de favorecê-las enormemente [...].

Tal como um bom orador, o cortesão deverá avaliar quando deve utilizar-se publicamente da música e do gênero que será mais conveniente a esse exercício. No diálogo, Castiglione (1997, p. 72) faz afirmar que considera a mais decorosa forma aquela em que o cortesão canta uma partitura e é acompanhado de instrumentos – pois a presença de mais atores dilui as imperfeições do discurso musical. Tal como repete Guazzo, como vimos, Castiglione preceitua que os momentos de intimidade do lar são as melhores ocasiões para a exibição dos talentos dos gentis-homens, sobretudo, com discrição e longe de uma plateia plebeia (com grifos nossos):

Então o senhor Gaspar Pallavicino: – Há muitos tipos de música, – disse – tanto vocal quanto instrumental. Por isso gostaria de saber qual é a melhor de todas, e em que momento o cortesão deve executá-la. – Boa música – respondeu dom Federico – creio que seja cantar seguindo a partitura com segurança e bela maneira; e mais ainda cantar acompanhado de viola, pois toda a doçura consiste quase num solo, e com muito maior atenção se nota e ouve o belo modo e a ária ficando os ouvidos ocupados com uma só voz, e melhor ainda se discerne então cada erro mínimo; o que não acontece quando se canta em grupo, porque um ajuda o outro. Mas sobretudo me parece muito prazeroso recitar uma poesia acompanhado de viola; coisa que tamanha formosura e eficácia acrescenta às palavras, que provoca maravilhamento. São também harmoniosos todos os instrumentos de teclado, porque têm as consonâncias muito perfeitas e facilmente neles podem ser feitas muitas coisas que enchem o espírito de doçura musical. E não agrada menos a música das quatro violas de arco, a qual é suavíssima e artificiosa. A voz humana dá muito ornamento e graça à todos esses instrumentos, dos quais basta ao nosso cortesão ter noções; porém, quanto mais exímio for, melhor será, sem que se atreva muito com aqueles que Minerva e Alcibíades recusaram, pois parecem causar uma certa repulsa. Quanto ao momento em que se possa praticar esses tipos de música, creio que seja sempre que se estiver em alguma companhia

familiar e querida, quando não houver outras atividades; mas eles convêm sobretudo em presença de mulheres, porque aplacam os ânimos dos ouvintes e os tornam mais permeáveis à doçura da música, e também despertam o espírito de quem a executa. Como já disse, agrada-me muito que se evitem as multidões, em especial de plebeus. Mas é necessário que o tempero de tudo seja a discrição; pois de fato seria impossível imaginar todos os casos que acontecem; e, **se o cortesão for um juiz justo de si mesmo, adaptar-se-á bem aos tempos e saberá quando os ouvintes estão dispostos a ouvir e quando não.**

Especialmente nas cortes, a música tem, desde a Antiguidade, afirma Castiglione (1997, p. 71) grande utilidade como ócio virtuoso que traz repouso ao cansaço dos nobres e é um ótimo acompanhamento para a vida cortesã, sobretudo quando exercitada em companhia de mulheres, as quais podem desfrutar das harmonias doces e penetrantes de um modo muito proveitoso:

[...] Se pensarmos bem, nenhum repouso das fadigas e remédio para espíritos enfermos se pode encontrar mais honesto e louvável no ócio do que esse [a música]; especialmente nas cortes, onde, além de refrigério dos aborrecimentos, que a cada um a música propicia, muitas coisas são feitas para satisfazer as mulheres, cujos espíritos, suaves e delicados, facilmente são penetrados pela harmonia e de doçura repletos. Por isso, não causa maravilha que, nos tempos antigos e no presente, sempre tiveram elas inclinação pela música e sempre a trataram como gratíssimo alimento para o espírito [...]. (CASTIGLIONE, 1997, p. 71)

Mesmo os nobres de mais idade, à exemplo de Sócrates que aprendeu a tocar um instrumento já muito velho, a música pode ser um grande prazer para quem a toca e a escuta.

Figura 13. A cópia da National Bibliothec de Viena da edição de 1544 que nos valemos para a leitura da obra contém muitíssimas anotações às margens dos fólhos – cuja autoria não conhecemos. No primeiro fólho vemos, no detalhe, o destaque do leitor ao termo *Perfetto Cortegiano* (que no texto artístico está abreviado).

Essencial na Educação das crianças, essa arte supera a sua condição prática à medida em que é capaz, segundo Castiglione (1997, p. 72) de promover um honesto hábito de inclinação virtuosa, que pode alçar o espírito à felicidade ao perfeito cortesão:

E vos recordarei ainda que o velho Socrates, já muito velho, aprendeu a tocar cítara. E lembro já ter escutado que Platão e Aristóteles queriam que o homem bem-instruído fosse também músico e com infinitas razões demonstram que a força da música é enorme em nós, e, por muita causas que agora seria

cansativo enumerar, que se devia necessariamente aprendê-la desde a infância, não tanto por aquela superficial melodia que se ouve, **mas o suficiente para criar em nós um novo hábito bom e um costume tendente à virtude, o qual torna o espírito mais capaz de felicidade [...]** (CASTIGLIONE, 1997, p. 72)

Castiglione, assim, inscreve em sua obra uma doutrina musical que ordena e submete arte às preceptivas do orador perfeito que na atualização renascentista será o perfeito cortesão emulado por músicos e gentis-homens. No capítulo que segue, veremos como os tratadistas de música se valeram desse conhecimento retórico e cortesão para operarem com decoro e eficiência seus discursos, tanto puramente instrumentais quanto vocais. Com fartas referências originais, traduzidas em sua maior parte de maneira inédita, pretendemos beneficiar os gentis leitores com um panorama da Eloquência cortesã na tratadística musical.

Figura 14. Ornamento do Tratado *Opere di Torquato Tasso*, Veneza, 1724.

Fim do segundo capítulo.

Capítulo III. Retórica e a performance musical.

L. Zacconi – *Prattica di Musica* (1592, fl. 56):

[...] Porque a beleza do cantar reside na impostação e colocação graciosa da voz, nos gestos e na modéstia de vida. Assim como ao Orador convém não apenas a beleza da fala, que com seu belo concerto diz e narra, mas os atos, os gestos e os costumes através dos quais as suas ideias são bem explicadas e demonstradas, assim também convém ao Cantor [...].

[...] Perche la vaghezza del cantare stà nel porger con gratia & attitudine la voce, & ne gli atti & la modestia della uita: & si come al oratore si ricerca & conuiene non solo la vaghezza della fauella con che il suo bel concetto dichi & narri: ma gli atti, i gesti, & i costumi con che i concetti suoi sieno ben esplicati & dimostrati: così anco si ricercano al Cantore [...]

Na afirmação de Zacconi (1592, fl. 56) acima transcrita, temos a articulação de três basilares elementos que o cantor [e o instrumentista em geral] devem observar quando emitem seus discursos musicais: **a voz, os movimentos e os gestos**. À imitação do Orador, cujas preocupações não se restringem apenas à particular beleza da fala – a qual transcende a eleição e a elaboração (escrita ou *alla mente*) do próprio discurso, bem como a fábrica, pelo próprio aparato fonador, das variadas entonações que durante a performance ele pronuncia – da mesma maneira o músico deve conceber as diferentes feições, atos e movimentos do corpo que acompanharão sua performance. Ainda que explícita, a relação do Músico com as práticas do Orador sugerida por Zacconi não aparenta, à primeira vista, maiores consequências – o que, no entanto, não se mantém quando as contrapomos à doutrina e às preceptivas da chamada *Actio* oratória. Neste capítulo, veremos como a Emissão, Pronúncia ou Ação [todos termos correlatos à *Actio* foram emuladas pelos tratadistas em questão em suas assertivas quanto ao exercício musical que se dá no momento de uma pública apresentação. Ao lado da Invenção, Disposição, Elocução e Memória, como afirma o pseudo-Cícero (1542) na “Retórica a Herênio”, a *Ação* é uma das cinco partes da Retórica e designa o ato no qual a assistência e o orador estão frente a frente. À essa parte do discurso, unanimemente os rétores clássicos – como veremos – indicam três pilares aos discípulos da Eloquência: **a voz, os movimentos e os gestos** – os mesmos três termos utilizados por Zacconi em seu tratado. Como vai afirmar mais à frente o tratadista (1592), o Músico não só é *apenas* ouvido em uma apresentação, mas visto e observado pela assistência que o julga de modo amplo, e por essa razão deve se preocupar, tal como o orador o faz, com o modo com que se porta e age para efetivamente conseguir alcançar o fim que se propõe, ou seja, comover sua audiência.

Para, então, compreender como o Músico imita e emula a natureza, sobretudo através das codificações históricas– dado o índice da imitação do Orador que rapidamente vimos– da voz eloquente do Orador e de seus gestos e movimentos, faremos a exposição das preceptivas

da Eloquência, no contexto do Renascimento, a partir de três diferentes fontes Clássicas postas em vernáculo no século XVI: as ““Instituições Oratórias”” de Quintiliano traduzida em 1584 em Veneza por Orazio Toscanella, a “Retórica a Herênio” do pseudo-Cícero publicada sob a “forma de árvore” também em Veneza e por Toscanella em 1561, e em 1542, com texto integral, por Antonio Brucioli naquela mesma República.

Uma vez demonstrada a doutrina da voz, dos movimentos e gestos do Orador, veremos como na tratadística musical essas doxas se implementam na performance do Músico e nas suas consequências técnicas, a partir dos registros (em ordem de abordagem) de Ludovico Zacconi (1592), Orazio Tigrini (1588), Antonio da Todi [ou Giovanni Maria Artusi] (1608), Gioseffo Zarlino (1558, 1588 e 1589), Nicola Vicentino (1555), Girolamo dalla Casa [da Udine] (1584), Girolamo Diruta (1593 e 1610), Silvestro Ganassi (1535 e 1542) e Adriano Banchieri (1605 e 1609) .

Em seguida, faremos a análise da Teoria Modal a partir das luzes da *Actio* da mesma Retórica nas mesmas obras e também nos tratados *Toscanello della Musica* de 1523 e *Della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525), ambos de Pietro Aaron.

3.1. A doutrina retórica para a *Actio* do Orador.

Ao exame da *performance* do Orador, Quintiliano dedica grande parte do penúltimo livro das “Instituições Oratórias”. Precisamente no livro XI nosso rétor expõe a recolhida doutrina que trata da emissão, *pronuntiatio* ou *actio* – ação – do orador frente a seu júri nas mais diversas circunstâncias onde a eloquência deve dar corpo às palavras que compõem um determinado discurso. A boa disposição do corpo, o olhar adequado, a roupa e a postura decorosas, bem como as diversas inflexões da voz, são alguns dos dispositivos retóricos *della Prononcia* [“da Pronúncia” – termo que Toscanella (1584) traduz, ao italiano, a palavra *Actio*⁵⁶] que o orador deve ter à disposição quando apresenta uma oração pois, como declara Quintiliano, todas as emoções arrefecem quando não incentivadas pela (1584, p. 597) “voz e [pelo] gesto”. Estas, nomeadamente, são as duas principais ferramentas que movimentam os sentidos pelos quais toda emoção atinge o espírito, pois é através dos olhos e dos ouvidos que a audiência percebe a movimentação do orador, seus gestos, e as suas diversas modulações da fala.

Enquanto na tradição retórica as suas tradicionais partes *invenção, disposição e*

⁵⁶O próprio Quintiliano no exórdio à terceira parte do livro XI, declara que muitos autores denominam a emissão do discurso – a *pronuntiatio* – como *actio*, indistintamente. Diz o autor, referindo-se a sua exemplar autoridade, que Cícero, o grande orador, fala em ação como determinado tipo de discurso e também como uma certa eloquência corporal que possui, nomeadamente, a voz e os movimentos do orador como as partes basilares da dita *Pronúncia*.

elocução constituem o cerne de um discurso, a *memória* e a *ação* – aqui tratada – se referem à sua realização temporal enquanto estão presentes público e orador. Para esse fim, nosso rétor oferece uma consistente doutrina que materializa a elaboração das demais partes retóricas através de ferramentas práticas que convenientemente facilitam o sucesso de um discurso junto à sua audiência.

A segurança de quem discursa – o domínio da circunstância e do próprio assunto – ligada ao comprometimento que se denota ter ao que se prega – ou pelo contrário, a displicência e a negligência demonstradas – recebem, afirma Quintiliano no mesmo capítulo, resposta equivalente de seu júri, uma vez que dificilmente uma exposição tediosa ao próprio orador não será certamente estimulante para sua audiência. Assim como podemos perfeitamente observar na *performance* dos atores de teatro que, ao adicionarem grande ornamento e encanto aos melhores poetas, nos faz preferir os ouvir e ver do que os ler apenas, como se o puro escrito não fosse suficientemente aprazível. E mais: tais atores surpreendentemente conseguem ouvidos atentos à textos que não figurariam em nenhuma biblioteca por sua mediocridade e os apresentam com tanto artifício que parecem ser muito mais do que o são realmente. Se lágrimas, ira e outros sentimentos, assim, podem ser obtidos através de vãs palavras, muito mais o orador deve lograr àquilo que é verdadeiro e digno.

Um discurso excelente sem a expressão enfática de seu orador – prossegue Quintiliano – obtém menos favor de quem o escuta do que uma oração medíocre enriquecida de artifícios em sua apresentação. Como declarava Demóstenes (segundo Quintiliano) quando perguntado sobre a principal preocupação que o orador deveria ter em relação a arte oratória dizia sempre: “a pronúncia” (a proferição do discurso); inquirido sobre uma possível segunda (e terceira) considerações, reprisava categoricamente a mesma resposta – de modo que para ele, excelente orador, não apenas a *actio* denotava ser coisa importante, senão, portanto, sua única preocupação.

A arte do dizer, ou da proferição, ao longo da história da Eloquência apresenta inúmeros oradores que mais gozavam em vida de prestígio por sua *performance* do que pelos seus escritos propriamente. Quintiliano, por exemplo, menciona que Cícero muitas vezes era menos considerado que seu contemporâneo Quinto Hortênsio enquanto esse vivia pois, (1584, p. 596) “qualquer coisa dita por ele, agradava” – o que não se o pôde manter quando só apenas restara a letra-morta de seus discursos, que infelizmente não chegaram até nós. Embora lembrados por homens como Cícero, entraram para história como oradores melhores para ouvir que para ler – como afirma Plutarco nas *Vidas Paralelas*. Também Caio Graco é lembrado por tirar lágrimas de todo o povo romano ao comentar o assassinato de seu irmão usando mais da arte da emissão

do que dos demais artifícios da eloquência propriamente dita. Todos estes, por sustentarem um certo brilho natural, conseguiram ótimos feitos; no entanto, nenhuma coisa pode **alcançar a perfeição** senão através do refinamento dos dons naturais através de trabalho, esforço e cuidado, segundo Quintiliano no mesmo passo. Através da arte, a natureza deve ser por nós, ajudada, mas não arremedada, pois, como censura Cícero no terceiro livro d'O Orador, o fingimento de uma certa afetação – como a tentativa de imitação da antiguidade que seu contemporâneo, o jurista Lúcio Cota, que simulava com palavras e uma voz injustificadamente rústicas – se assemelha mais aos artifícios dos atores de teatro do que ao expediente ideal do perfeito orador.

Como afirma também Cícero no *Brutus* (I, cap. 1) pelo sotaque da voz é que se distingue quem é romano, estrangeiro ou bárbaro, do mesmo modo que a qualidade do metal se pode perceber através do exame da sua ressonância. Sobremaneira, assim, deve procurar o orador se precaver de tais vícios.

As diferenças entre a duração das sílabas, a entoação ora mais grave ou mais aguda, a velocidade da fala e as pausas entre uma oração e outra – e sua duração – são artifícios que se devem considerar nesse âmbito a respeito da voz – prossegue Quintiliano – de modo que a garganta do orador, livre, sem quaisquer problemas, possa apresentar com suficiente leveza os diversos tons requeridos para um discurso. Também a face, por meio de sutis sinais, deve corroborar para esse efeito – e, para ilustrar esse passo, nosso autor recorre à imagem (e ao som) de instrumentos musicais:

Do mesmo modo, os pífaros [flautas] preenchidos por uma só respiração produzem, seja com os furos fechados quanto abertos, diferentes sons, bem como quando os furos não estão bem fechados; outro som também produzem quando são dedilhados. Assim também as gargantas intumescidas podem estrangular a voz – pois obtusas, obscurecem a voz; tolhidas, a fazem áspera; e, retraídas, faz a voz parecer um órgão quebrado. [...] A exercitação, no entanto, comum tanto a mestres de canto quanto a oradores, é o meio pelo qual todas as coisas ganham corpo.

[...] Percioche nel modo, che i piffari riempiti d'uno & il medesimo fiato, chiusi i buchi loro rendono un altro suono; un altro, aperti quelli; & un altro suono quando non sono ben netti; un altro quando sono dimenati: parimente le fauci gonfie strangolano la uoce; otturate, l'oscurano; tondute, l'inaspriscono; & ritirate, sono simili ad organi rotti. [...] Ma si come comunemente l'essercitio è necessario & a i maestri di canto, & a gli Oratori, pel quale essercitio tutte le cose forza prendono; [...]

Embora a referida prática e exercício da voz seja comum a Oradores e Mestres de canto, como vimos, Quintiliano explicita que é diverso o cuidado que ambos fazem da voz, pois o cantor necessita de uma flexível e doce voz ao passo que o orador muitas vezes precisa mais

produzir um som que seja forte e durável. Enquanto os mestres de canto fazem doces os sons mais agudos, os oradores muitas vezes, nesse registro, os pronunciam com aspereza e impetuosidade.

Bom exercício ao orador, igualmente, é saber de cor muitos textos de diversas naturezas, pois, de fato, ao se improvisar, é comum perturbar-se com o afeto do que se está falando – e acabar descurando-se da voz; textos que conttenham (1584, p. 599) “gritos, disputas, falas comuns” e passagens que exijam variadas inflexões da voz são muito úteis a esse exercício do orador.

Ainda sobre a preparação da *Actio* do orador, Quintiliano recomenda o emprego diário de uma rotina que possa, mesmo de um modo simples, simular as necessidades discursivas empregadas, por exemplo, em um tribunal; ou seja, para que o orador esteja seguro em uma circunstância real de atuação é necessário que ele tenha por hábito – e não por exceção – o expediente da Eloquência. Uma vez que as orientações e preceitos da *Pronuncia* – as quais estão especialmente escritas no livro XI e que neste capítulo examinamos – não são diferentes daquelas que constam nos livros anteriores, as doxas são dirigidas ao aperfeiçoamento do que já se declarou anteriormente (1584, p. 628):

Não obstante, [a *Actio*] deve ser temperada para que, quando nos esforcemos em mostrar toda a elegância de um ator, não percamos a autoridade [o prestígio] de um homem sério e de bem.

Nondimeno ella si dee in guisa temperare, che mentre ci sforziamo di mostrare compiuta eleganza di recitante; non perdiamo l'autorità dell'huomo da bene, & graue.

A feição, preceitua Quintiliano, (1584, p. 600) deve ser graciosa e não demonstrar nenhum ranço rude e indecoroso, e a fala, deve estar repleta de palavras bem expostas e não proferida aos gritos, como um ladrar de cachorros. A pronúncia deve ser clara e a respiração bem adestrada para que se possam ser proferidas sentenças inteiras, que distingam convenientemente suas diversas partes e inteireza; a voz não deve conter vícios tais como “ser surda, rústica, feroz, dura, fria, vã, muito forte ou muito fraca, vazia, presunçosa, rasa, mole ou feminina; e a respiração, nem curta, nem de pouca duração, nem de difícil recuperação”, sempre com vistas a uma excelente fluência discursiva. O orador também precisa observar o princípio da distinção, como às margens da tradução de Quintiliano, Toscanella – responsável pela tradução renascentista de 1584 que aqui referimos – nomeia o ato de se começar e terminar uma oração exatamente onde se deve e de suspender ou silenciar a fala suavemente (disfarçadamente) sem que nenhum desses artifícios sejam perceptíveis à audiência.

Assim como numa música, o orador deve escolher a altura dos sons, de modo que não

se empreguem nem tons demasiadamente graves – nem inconvenientemente agudos – e, muito menos, uma mescla desarmônica de diferentes alturas e ritmos, a fim de manter o máximo possível uma certa igualdade e uniformidade na fala. O tempero dessa definida uniformidade com uma decorosa variedade, que poderia parecer inclusive contraditória em si mesma, é a chave para a beleza e ornamento do discurso pois, como descreve Quintiliano, a arte de variar, além de reanimar o próprio orador pela alteração do ritmo de seu trabalho – incluindo aí as mudanças de posição e a sua movimentação na tribuna. O imprescindível é evitar a monotonia, adaptando e observando sempre ajustar a voz à natureza dos assuntos que estão sendo tratados e à disposição de espírito dos presentes (1584, p. 602):

Assim como na Música, nem o som demasiadamente grave, nem aquele mais agudo são convenientes ao discurso, pois são sons pouco claros e muito fortes. [...] Portanto, é necessário usar os sons intermediários – de modo que quando forem intensificados em direção ao agudo, o orador deve reavivá-los e, quando se empregar sons mais graves, este os deve temperar. [...] A Arte de Variar acresce graça e torna mais disposta a audiência. [...]

Ne il suono grauiſſimo, come nella Muſica; ne l'acutiſſimo ha conuenienza nelle orationi. [...] Adunque biſogna uſare i ſuoni mezani: & qui, quando s'ha d'accrescere l'alzamento loro; ſi dee rauuiuarli: & quando s'ha d'abbaffar la uoce, ſi dee temperargli. [...] L'Arte del VARIARE aggiunge gratia, & rinoua l'orecchie; [...]

Nem tudo aos gritos se deve pronunciar, o que mais pareceria insanidade, nem tampouco murmurar – prossegue Quintiliano, sempre no XI livro, sobre o justo modo de proferir um discurso. À semelhança dos pintores, que para delinearem as formas usam diferentes tonalidades da mesma cor, ora com matizes mais fortes ora mais suavemente, o orador pode com excelência representar e suscitar sentimentos com a mesma sutil variação e inflexão de sua voz, mesmo que de tênue notícia, dada a sua necessária suavidade – uma vez que também as palavras possuem diferentes níveis de importância: umas estão no princípio, outras no término da oração ou, ainda, aquelas que direcionam à uma mudança de assunto em um discurso. A voz, contudo, (1584, p. 604) quando exigida além das suas possibilidades e forças, pode oferecer aos expectadores uma sonoridade indesejada – que os gregos chamaram de “imaturato canto dos galos” [*imaturato canto de' galli*] – e, por essa razão, para expor com destreza é fundamental ao orador o bom treino. O adestramento da respiração, nesse caso, se torna, portanto, princípio para todas as demais observações.

Demóstenes, ilustra nosso autor (1584, p. 604), costumava praticar dizer a maior quantidade de versos possível sem tomar fôlego enquanto subia algum aclave para adestrar sua respiração a ser mais longa; também costumava esse orador, diz Quintiliano, a levar à boca algumas pequenas pedras a fim de dificultar a fala e assim praticar uma pronúncia livre mesmo

numa situação mais adversa. Ao orador é imprescindível a expressão franca e potente que se adeque facilmente ao assunto e às palavras inerentes ao discurso e, por essa razão, é igualmente preciso que ele pratique de modo condizente ao que deseja obter também através de um diligente adestramento do corpo que contemple a respiração e a emissão vocal – assim como os mestres de música o prescrevem a seus pupilos. No entanto, ao orador perfeito de Quintiliano é censurado cantar suas orações (não obstante as doutrinas que o permitem fazê-lo, à indecorosa orientação de alguns rétores, nomeadamente os da Cária e da Lícia) – pois o tom teatral emprestado da arte cênica não seria senão inconveniente. Cícero no *Orator* (capítulo XVIII) fala de um canto intrínseco à fala (mas *oscvro*, obscuro, não plenamente sensível), de modulações musicais, que sim, se deve considerar e, que para Quintiliano, representa a perfeita adequação do discurso, ou dos movimentos do espírito à fala, à semelhança do tanger das cordas de um instrumento musical. Na imitação, contudo, de um determinado sentimento estranho à moção verdadeira do espírito por alguma causa que ao orador provoque naturalmente ira, sofrimento, ou seus contrários ainda, é preciso observar que pouca arte possuem espontaneamente e, assim, se deve praticar artisticamente todos os efeitos que se veem nas emoções humanas com disciplina e raciocínio. Dissimular por imitação requer estar, primeiramente, bem comovido pelos assuntos de maneira a gerar em si as imagens das coisas em questão, como se fossem verdadeiras e reais para transmitir, sobretudo através da voz, as nuances devidas, pois, como afirma Quintiliano (1584, p. 606), a voz é índice da mente e possui tantas variações quanto a própria alma e é veículo direto de seus movimentos aos ouvidos da audiência:

Nos ASSUNTOS ALEGRES, porém, a voz deverá ser plena, simples e também ela própria, alegre. Nos DEBATES, intensa com todas as suas forças – como se distendessem todos os nervos. Na IRA, deve ser atroz, áspera, densa e com uma arfante respiração – uma vez que a respiração não consegue ser longa quando se fala com imoderação. Na INVÍDIA [nos assuntos de ódio], do mesmo modo, a voz deve alçar-se mais lenta, pois dela não fala de modo ordinário senão os homens inferiores. Na ADULAÇÃO [no encômio], na CONFISSÃO, nas JUSTIFICATIVAS e nas súplicas, pelo contrário, a voz deve ser branda e humilde. A voz daqueles que ADVERTEM, persuadem e JURAM, deve ser grave e, no TEMOR e na VERGONHA, precisa ser recolhida. Nas EXORTAÇÕES, forte, nas DISPUTAS, redonda [bem acabada], na COMISERAÇÃO, curvada, flexível e, propositadamente, como que desalumiada. Nas DIGRESSÕES, esparsa, mas de segura clareza, nas NARRAÇÕES e nas FALAS COMUNS, direta e equilibrada [moderada] entre os sons agudos e graves. A voz, portanto, deve alçar-se de acordo com os afetos instigados e abaixar-se nos mais tranquilos: mais alta ou mais baixa segundo, porém, à medida de uma coisa e outra.

Però nell COSE ALLEGRE la uoce esce piena, semplice, & anch'essa in un certo modo allegra: ma nei CONTRASTI, dirizzata in tutte le sue forze, quasi

con l'opera di tutti i nerui si distende. Nell'IRA; ha da essere atroce, & aspra, & folta, & spesso in prender fiato. Perche il fiato non può essere lungo, quando immoderatamente fuori si manda. Nell'INVIDIA poi, la uoce ha da essere un poco più lenta: perche quasi à questa non ricorrono, se non gl'inferiori. Ma nel LOSINGARE, nel CONFESSARE, nel SODISFARE, nel Pregare deue essere piaceuole, & sommessa. La uoce di coloro, che SVADONO, & Ammoniscono, & PROMETTONO, ha da esser graue. Nel TIMORE, & nella VERGOGNA ha da esser ritirata. Nelle ESSORTATIONI, forte: Nelle DISPUTE, rotonda. Nella COMMISERATIONE; piegata, & flebile; & à bello studio quasi un poco più fosca: Nei DIGRESSI, sparsa, & di sicura chiarezza: Nella NARRATIONE, & nei PARLARI comuni, retta; & mezana fra l'acuto suono, & il graue. La uoce s'inalza ne gli affetti instigati; & s'abbassa nei racchetati: ma più alto, & più basso, secondo la misura dell'una, & dell'altra cosa.

Além da voz, o orador, segundo Quintiliano (1584, p. 606), deve observar e empregar artifícios através de estratégicos gestos – cujo tópico nos aprofundaremos a seguir – a serem percebidos e administrados de modo consciente e associado ao discurso oral. Mesmo sem o emprego de palavras, os gestos constituem eficientes índices de inúmeras informações e são oportunos veículos de afirmação e convencimento para quem os usa com franqueza. Se mesmo os mudos de fala podem, ao empregar gestos, fazerem-se compreender com eficiência, quanto mais pode o orador obter de seu público, dado que a gesticulação traduz também significados semelhantes àqueles das palavras. Nosso rétor, outrossim, salienta que não apenas as mãos podem comunicar e transmitir diferentes matérias, mas também os acenos da cabeça, a expressão do rosto – que denota inclusive a disposição de espírito tanto na audiência quanto no orador – e também as diferentes posições do corpo e o modo de andar. É possível, igualmente, inferir moções como a raiva, a alegria e outros sentimentos, somente através do olhar – do mesmo modo que muitos animais também o fazem, mesmo privados da razão e fala, exprimindo-se patentemente através dos olhos e de outros sinais apenas com o corpo. Não cause espanto ao leitor, prossegue Quintiliano, observar a grande capacidade que os diferentes movimentos e gestos têm de comunicar e amplificar as matérias pois também a pintura, por exemplo, que mesmo estática e sempre de igual aparência, pode proporcionar profundos sentimentos que, às vezes, demonstram superar mesmo a linguagem de tão intensos que podem sê-los.

O uso, entretanto, descurado da gestualidade pelo orador pode até mesmo contradizer o que a sua boca pronuncia, caso sua expressão negue o que se está dizendo, como no caso de, ao discursar um assunto triste manter um sorriso ou, ainda, ao afirmar determinada proposição o contrariar através de um aceno negativo da cabeça. Para precaver-se desse vício, o orador Demóstenes alegadamente tinha o costume de preparar seus discursos tendo sempre um espelho

à sua frente, de modo que poderia controlar e administrar todos os seus movimentos, conforme afirma Quintiliano, principalmente as feições da cabeça – que é, dada a sua proeminência junto ao corpo, mestra de todos os movimentos. A posição desse membro, segundo a autoridade da Eloquência, é potente indicador de variadas virtudes e vícios – como da arrogância, caso esteja empenhada; de humildade, se estiver inclinada para baixo; ou de languidez, caso penda para o lado; dura ou imóvel, denota também uma certa baixeza de espírito ou uma mente inculta. A elegante maneira do orador perfeito manter sua cabeça é portá-la sempre reta e natural, sem afetações, promovendo uma boa união entre os gestos da mão e do corpo em harmonia à ação que se está executando discursivamente. Os olhos devem, obedecendo a esse princípio, sempre acompanhar a direção dos demais gestos, exceto quando for estratégico, para se dar a impressão de que se está afastando ou repelindo algo – como quando se pede aos deuses que afastem algum mal ou se reprova alguma situação.

Comum aos mestres de teatro e aos oradores, o emprego eloquente dos movimentos, fundamentalmente da cabeça, que além de denotar consentimento, refutação e confirmação – que são, segundo Quintiliano (1584, p. 608), procedimentos ordinários e comuns a todos os homens – também a vergonha, a dúvida, a admiração e a indignação podem ser percebidas pelos movimentos faciais. No entanto, o bom emprego desses artifícios censura o gesto isolado, pois o cacoete é, senão, vício reprovável já que o semblante (1584, p. 608) é a maior senhoria do orador:

O SEMBLANTE muito senhoreia: por ele nos mostramos súplices; através dele, ameaçadores; através dele, podemos parecer carinhosos, ou ainda, relutantes. Por meio do semblante nos mostramos alegres, soberbos ou humildes e, através dele, os homens se medem e avaliam-se. O semblante espelha-nos antes mesmo que falemos. Por ele amamos alguns e odiamos a outros. O semblante diz coisas que muitas palavras não conseguem descrever.

Il VOLTO grandifimamente ignoreggia: per questo fiamo conosciuti supplicheuoli, per questo, minaccieuoli, per questo, lusingheuoli; per questo di Malauoglia; per questo, allegri; per questo superbi; per questo, humili. Da questo pendono gl'huomini: questo guardano: In questo si specchiano prima, che noi parliamo. Per questo amiamo certi: per questo gl'odiamo: per questo affaissime cose intendiamo: questo speffo tiene il luoco di tutte le parole.

O semblante e as considerações quanto ao rosto são, além de objeto do orador, ocupação fundamental dos atores de teatro, segundo Quintiliano, pois ao elaborarem as máscaras que utilizam em suas representações, dedicam grande atenção aos detalhes que fazem com que os personagens sejam decorosamente retratados. Também os olhos são de basilar importância para a fisionomia do orador uma vez que (1584, p. 608) revelam como espelho, as almas e, para sua perfeição, desfrutam ainda da lágrima como manifestação do espírito e da mente, seja na alegria

ou na tristeza. Quando, entretanto, muito se movimentam, os olhos demonstram preocupação e variados afetos que se alteram conforme a natureza da ação – e o orador precisa aprender a dominá-los, sempre evitando que pareçam vagos ou parados, ou ainda, que pelo contrário, demonstrem uma certa inquietude ou lascívia. Ainda no rosto, preceitua Quintiliano, também se devem considerar as bochechas, as pálpebras e as sobrancelhas para que, ao propósito do orador, também se submetam. Quanto ao nariz e aos lábios, menos se pode operar com diligência, senão mormente evitar defeitos que usualmente se relacionam ao desprezo, à zombaria e ao tédio. Assim, assoar muitas vezes o nariz ou com as mãos deformá-lo e ao rosto consequentemente, bem como mal movimentar os lábios, ora distendendo-os ou contraindo-os, ou pior, movendo-os para apenas um lado resultando na emissão disforme da voz, são vícios dos quais se devem fugir.

Pescoço, ombros e braços também harmoniosamente precisam ser apresentados pelo orador com naturalidade, mais livres que contraídos, já que envolvem diretamente a pronúncia do discurso e sua qualidade sonora. Reto, o pescoço não deve parecer rígido ou mole demais, nem deve ser mantido inclinado, pois a voz torna-se mais fraca em função da pressão do queixo junto ao peito que abafa a garganta. Também os ombros, elevados ou abaixados, por encurtar o pescoço, transmitem a impressão ora de humildade ora de tensão – e por isso devem ser administrados com diligência – do mesmo modo que os braços, grandes aliados da fluidez de uma oração quando abertos e amplos, com grande elegância transmitem à audiência o discurso.

As mãos do Orador muito podem imprimir ao discurso com seus variados movimentos que de tão copiosos se assemelhariam ao número das próprias palavras, afirma Quintiliano (1584, p. 610), e, enquanto as demais partes do corpo, por assim dizer, “ajudam quem discursa, as mãos, também essas falam”. Com ela pedimos, prometemos, chamamos, despedimos, perguntamos e negamos, prossegue o autor em suas considerações: com a mão demonstramos a alegria, a melancolia, a dúvida, a confissão, a penitência, o modo, o número e tempo – e, por essa razão, para Quintiliano, as mãos são como uma “fala universal de todos os homens”. No discurso, porém, se deve controlar os gestos manuais para que não se assemelhem de nenhum modo aos trejeitos de um dançarino [danzatore] ou de um comediante histrião.

Dos muitos gestos que o Orador pode fazer, Toscanella, tradutor da obra, escreve às margens (1584, p. 611) que mais úteis seriam desenhos – que, lamentando, diz não saber empreendê-los – para demonstrar aos leitores como são esses movimentos que Quintiliano narra, uma vez que os gestos de narrar, afirmar, negar, disputar, e outros afins, possuem conformidade específica nesta arte. Os dedos, ora dobrados, ora esticados, também produzem efeitos sobre a assistência desde que combinados com a sutileza do discurso e sua velocidade,

contudo, o emprego de uma gesticulação mais frequente, precisa observar o próprio desenvolvimento do discurso – o que acaba ocorrendo quando o debate está mais acalorado. A pronúncia, portanto, observará a velocidade da ação e ora será mais rápida – e com gestos mais velozes – e ora mais contida, proporcionadamente.

Alguns vícios *non dela natura, ma dela paura*, ou seja, não da natureza, mas do medo ou nervosismo, também devem ser observados pelo Orador que deseja a perfeição, narra Quintiliano (1584, p. 616):

[Vício] Que se demonstra ao fazer as coisas com muita pressa, como começar a falar sem que a boca esteja devidamente aberta devorando as palavras como se a memória falhasse ou se o pensamento não ajudasse, ou fazer barulho tossindo como se alguma coisa estivesse impedindo abrir a boca. Coçar o nariz com movimentos estranhos, bem como empreender uma caminhada sem terminar uma oração ou deter-se súbita e inesperadamente e pedir ovação com tal pausa.

[...] *Che si mostra nel far qualche cosa con troppa fretta; come, il gareggiar con la bocca quando ella s'imborbotta, et diuora le parole: se la memoria ingannerà; ò non porgerà aiuto il pensiero; il far rumore spurgandosi, come se qualche cosa faccia alle fauci ostacolo; il forbirsi il naso contra l'ordinaria usanza: il dar delle passeggiate lasciando l'oratione imperfetta: il fermarsi subito inaspettatamente, et cercar laude col tacerse; [...]*

Mover-se inconvenientemente durante o discurso é também vituperado por Quintiliano que relembra ao leitor que Cícero admitia senão uma rara movimentação mas, tão somente, aquela que ajuda a discurso, pois, não se pode incorrer nesse vício a ponto de (1584, 617) em certa ocasião se perguntar a quem discursava quantas milhas havia discursado [quanti miglia declamato hauesse].

E, finalmente, é necessário que o Orador permita que seu rosto fique sempre visível a todos e erguido, que sua gesticulação seja proporcionada às palavras e que, mesmo quando está em silêncio aguardando ou ouvindo a parte contrária, também seu semblante seja controlado para que não incorra em nenhum defeito impudente – uma vez que ao orador perfeito é requerido mover, deleitar, ensinar e decorosamente adequar sua matéria a um estilo de proferição que considere a assistência, seja com a voz ou com seus movimentos e gestos.

Orazio Toscanella, tradutor aqui considerado sobretudo das “‘Instituições Oratórias’” de Quintiliano publicada em 1584 em Veneza, nossa referência para aquele texto no Renascimento italiano, é também responsável por diversas outras vulgarizações de obras da Antiguidade relacionadas ao ofício do Orador. Um interessante volume publicado por Toscanella em 1561, também em Veneza, reúne sob a forma de ‘árvore’ – esquema, quadro ou

tabela – a “Retórica à Herênio”, atribuída à Cícero⁵⁷, a “Poética” de Orazio Flacco (autor romano) e a “Poética” de Aristóteles. Tal empreendimento que coloca o texto em prosa sob a forma de um grande resumo, onde palavras chaves interpretam as sentenças e doxas que os autores antigos elencados expõem, além do conteúdo intrínseco aos volumes considerados, uma perspectiva do tradutor que nomeadamente tem o público cortesão que aqui procuramos compreender em múltiplos aspectos. Na dedicatória à Luigi Mocenigo – que será Doge de Veneza entre 1570 e 1577, quando, como aponta Fenlon (2007, p. 193), a *Sereníssima* enfrentou a importante batalha de Lepanto em 1571 – também conhecido como *Alvise* de Veneza, Toscanella apresenta a “árvore” como forma conveniente àquele nobre, onde ele poderá “colher” os melhores “frutos” do trabalho que teve. Entre tais frutos, Toscanella (1561, p. 2) aponta “a doutrina, a prudência, o conselho, a justiça, a experiência, a cortesia e a sabedoria” que advém da autoridade de Cícero e que estão à disposição de Mocenigo⁵⁸ através da doação que faz dessa obra a esse cavaleiro. Na “carta aos leitores”, peça textual que naquele volume antecede o texto artístico, Toscanella recorre ao já citado *giouare altrui* que nos detivemos no primeiro capítulo e, ao amplificar o tópico, diz que sua contribuição visa diminuir as dúvidas que aqueles que visitam as obras da Antiguidade têm, sobretudo, pelo caráter copioso das doutrinas que, “muitas vezes, depois de longos estudos, [deixam] mais confusos que nunca” os seus leitores modernos. Ele, assim, textualmente se coloca como intérprete, para o maior conhecimento dos leitores, das passagens mais difíceis da literatura em questão ali traduzidas para o vulgar.

A *tacita corporis eloquentia* formulada pelo pseudo-Cícero (1542) na “Retórica a Herênio”, ao lado da doutrina da *Actio* do Orador, constituem o domínio do livro III da obra que, de modo muito sintético, expõe a teoria e prática da Eloquência. Desse modo, Toscanella (1561) propõe na árvore da *Pronuncia* os frutos seguintes:

⁵⁷ Na carta aos leitores, Toscanella sinaliza conhecer a dúvida a respeito da autoria dessa Retórica. No entanto, nem ele, nem Gabriel Iolito, como veremos adiante, na sua tradução de 1542 da mesma obra, se furtam de inserir como autor da “Retórica à Herênio”, o célebre orador Cícero.

⁵⁸ Ao Alvise Luigi Mocenigo também foram doadas obras musicais – entre elas a importante *Demonstrationi Harmoniche* de G. Zarlino, publicada em 1571, em Veneza.

Figura 15. Tradução da Árvore da Actio do Orador na interpretação de Toscanella (1561, p.9)

Também em Veneza, em 1542, Antonio Brucioli traduziu em língua Toscana a mesma “Retórica a Herênio” atribuída à Cícero na oficina de Gabriel Iolito. Com o texto completo em prosa, o tradutor dedicou a publicação ao Magnífico D. Hieronimo Quirino, da Ordem dos Pregadores e Patriarca de Veneza desde 1524. No terceiro livro *a Herennio*, seu autor descreve, a partir do fólio 41 as considerações que o Orador deve ter em relação à performance de um discurso. “A pronúncia”, afirma o autor (1542, fl.41), “por muitos foi dita de grande utilidade ao orador e de valor imenso à persuasão”. Sem receio se poderia afirmar, prossegue, que nenhuma das outras partes da Retórica poderia sozinha valer mais que as demais, contudo, egregiamente a *Actio* sozinha tem grande força.

No fólio 42, o autor é ainda mais assertivo:

Uma vez que as cômodas invenções, e as bem elaboradas elocuições das palavras, bem como as artificiosas disposições das partes da causa e a diligente memória de todas essas partes, não valem mais do que a pronúncia sozinha.

[...] *Perche le commode inuentioni, et le bene adattate elocutioni di parole, et le artificiose dispositioni dele parti dela causa, et la diligente memoria di tutte queste cose, non possono ualere piu, senza la pronuntiatione, che la sola pronuntiatione possa valere [...]*

Assim como na doutrina de Quintiliano, aqui também o autor divide a pronúncia em dois distintos campos a serem examinados: o primeiro, traça considerações a respeito da **voz** do orador e, o segundo, legisla os **movimentos** eloquentes do corpo. Há, no entanto, uma pequena diferença na apresentação que o pseudo-Cícero faz em relação ao que elabora Quintiliano, justamente sobre uma proposta divisão em três partes que a voz do orador gradua,

ou seja, uma tríplice moderação que avalia a **grandeza**, a **firmeza** e a **delicadeza** da fala.

A voz recebe da natureza uma certa grandeza, ou magnitude, que através da arte pode ser ampliada em alguma medida, mas, sobretudo, conservá-la. A firmeza, segundo o autor (1542, fl. 42), também advém da própria natureza, porém, através do exercício da declamação além de desenvolvê-la e aumentá-la, a torna duradoura. Já a delicadeza, ou seja, a flexibilidade que permite ao orador distender a voz comodamente – habilidade imprescindível ao ofício – logra-se através da arte. Uma vez que a grandeza, ao orador, é outorgada pela natureza e, a firmeza, obtida através do cuidado que se tem com a voz, diz o pseudo-Cícero, não há outro caminho senão ao discípulo procurar instrução da mesma junto aos peritos dessa arte, os quais “não são ignorantes dos seus artifícios”. Tal prática deve regular um bom uso da voz que nutra sua delicadeza – o que se conseguirá administrando a declamação, sobretudo no início do discurso, evitando que as “artérias” irrite-se com uma proferição abrupta. Uma pronúncia que modula decorosamente tons mais fortes com aqueles mais ordinários, entremeada de pausas que promovam um certo descanso do espírito, é mais perfeita que aquela que promove senão gritos estridentes de um contínuo clamor, pois (1542, fl. 42):

[...] Muitas vezes, com razão, se deve certa gratidão à natureza das coisas – como é, aqui, o caso (pois aquilo que dissemos ser útil à conservação da voz, também favorece a suavidade da proferição e, então temos que, aquilo que é bom para a nossa voz também é aprovado deleite para o ouvinte) [...].

[...] Ma perche spesso meritamente si debbe certa gratia alla natura delle cose, come accade in questo (perche quelle cose che noi diciamo giouare al seruare la uoce, le medesime, appartengono alla soauita della pronuntiatione, accio che quello che gioua alla nostra uoce, il medesimo sia approuato dal diletto dello auditore) [...].

Quanto à delicadeza da voz, diz-nos aquele autor (1542, fl. 43), é preciso observar a circunstância – e por essa razão, ele divide suas considerações em três segmentos: **raciocínio**, **contenda** e **amplificação**. O raciocínio pondera aquele discurso mais próximo da fala cotidiana, de um ritmo mais remisso, de menor desgaste. A contenda, por sua vez, trata das orações mais ásperas, adequado a confirmar ou refutar alguma tese. A amplificação é aquela oração que induz ou à ira o ouvinte, ou, ainda, aquela que o leva à misericórdia.

Outrossim, também se agrupam em quatro partes o **Raciocínio**: quanto à sua dignidade, demonstração, narração ou divertimento. Quanto à dignidade, o suposto Cícero compreende a gravidade da oração, especialmente aquela que requer certa remissão na voz. No âmbito da demonstração, o autor refere-se à oração que ensina com voz remissa se algo pode ou não ser empreendido, enquanto que, no contexto da narração, deve-se compreender aquela oração que expõe certos acontecimentos (ou a provável ocorrência dos mesmos). Por divertimento

[scherzo] deve-se compreender aquela oração que, por liberalidade e honestamente, se pode excitar o riso na assistência.

A **contenda** deve ser dividida em contínua e descontínua, sendo a primeira aquela oração de clamor continuado e, a segunda, aquela fala frequente onde há raros ou breves intervalos e de áspera vociferação. Já a **amplificação**, para o autor, divide-se em exortação – oração que amplificando algum pecado, induz a audiência à ira – e condolência – que é aquela fala que, amplificando algum infortúnio, conduz o ânimo do ouvinte à misericórdia.

O pseudo-Cícero, no fólho 43, também expressa alguns ordenamentos da voz para que o orador obtenha os frutos que a oração deseja. Se o raciocínio for honroso, de certa dignidade, convém, com a garganta plena, usar de uma voz calma e grave – mas que não passe do ordinário da oratória em direção aos modos da tragédia. Na demonstração, com a voz mais atenuada, é preciso usar de frequentes intervalos, pausas e divisões no discurso para que se essa pronúncia pareça inferir e imprimir nos ânimos dos ouvintes aquilo que demonstramos. Porém, quando o raciocínio for narrativo, é necessária uma variedade de tons de voz, para que se pareça narrar cada coisa como teriam, de fato, acontecido – se for de rapidez, narre-se com pressa, se de tranquilidade, pronuncie-se mais lentamente. Se, mais jocoso o raciocínio for, no entanto, o sorriso deve ser apenas esboçado, sem que haja riso, apenas sua insinuação. Ademais, o autor (1542, fl. 44) afirma quanto às diversas vozes presentes na narrativa:

[...] Diligentemente nos advertiremos, portanto, que expressemos com a voz, os sentidos e os ânimos de todas as personagens [narradas].

diligentemente auertiremo, accio che noi esprimiamo con la uoce i fenfi, et gli animi di tutte le perfone.

Os movimentos do corpo, por sua vez – prossegue o autor – consistem no controle dos gestos e do semblante que faça crível tudo aquilo que o orador pronuncia, com prudência e controle, para que em nenhum momento assemelhe-se a um ator de comédia, um histrião, ou pior, a um operário com muitos gestos – de maneira que as posições e movimentos do corpo acompanhem a índole do discurso verbal. No raciocínio honroso, se deve ficar parado no lugar, mover a mão direita e manter o semblante conforme a matéria – triste, alegre ou sereno. No raciocínio demonstrativo, o orador deverá inclinar-se à assistência suavemente, pois quando naturalmente, afirma o Pseudo-Cícero, move-se o rosto em direção ao ouvinte quando se deseja instruí-lo ou requerê-lo de algo. No âmbito da narração, os movimentos dos braços deverão acompanhar a velocidade do discurso verbal com um semblante nobre. Se o orador desejar incitar algo na assistência, ele o deverá proceder com gestos mais lentos, caso queira apresentar uma queixa, se poderá bater nas coxas com as mãos e também na cabeça, mantendo um

semblante constante, triste e inquieto. No mais, conclui o autor (1542, fl. 45) [com grifos nossos]:

Não me furto da grande dificuldade que avoquei-me, à qual me esforcei em exprimir com palavras os movimentos do corpo e imitar com a voz, a escritura. Porém, não estou certo de poder satisfazer tal empresa ou que comodamente se possa escrever dela. Não pensai, porém, caso não se possa fazê-lo perfeitamente, que o que propus seja inútil, pois meu intento é advertir daquilo que é necessário. As demais coisas, deixaremos à prática, ao exercício. **Ademais, o que se precisa mais saber é que a boa pronúncia garante que o que se diz pareça advir do ânimo.**

Io non fono ignorante, quanta gran faccenda habbia presa, il quale mi fono sforato di esprimere con le parole i moti del corpo, et imitare con la scrittura le uoci. Ma io non ho confidato poterli fare questo, che è bastanza comodamente li possa scriuere di queste cose, et se questo non li potrà fare, non pensai questo che io feci hauere à essere inutile, percio che quiuolemmo aumertire, quello che bisognassi, le altre cosele rimetteremo allo esercizio. Nondimeno bisogna sapere questo, che la buona pronuntia fa questo, che la cosa paia farli da animo.

* * *

3.2. Reflexos da *Actio* retórica na tratadística musical.

Pietro Aaron – Thoscanello de la Musica (1523, Fl. Bii):

[...] A voz perfeita é alta, suave e clara. Alta, para que seja suficientemente sublime; Suave, para acariciar os ânimos da audiência; Clara, para preencher os ouvidos. Se algum destes predicados faltar, não se poderá dizer que é perfeita voz [...]

[...] *Voce perfetta alta, soave et chiara; alta, acciò che in sublime sia sofficiente; soave, acciò che li animi delli audienti accarezzi; chiara, acciò che empia gli orecchi. Se di queste alcun mancherà, non sarà detta perfetta voce [...].*

Os diversos assuntos da Eloquência, como já vimos nos capítulos anteriores, têm forte presença nos argumentos musicais, seja na tratadística artística ou cortesã. Na construção da performance musical, especialmente daquilo que estabelece e dá regra à forma com que se apresenta uma determinada peça musical, há um intercâmbio terminológico e epistemológico dos preceitos e doutrinas que músicos e oradores tomam um da arte do outro. Embora essa seja a mais difundida dimensão da retórica junto aos músicos, como testemunham os importantes (e recentes) trabalhos de Tarling (2004), Smith (2011) e Pérsico (2017) sobre a performance musical da chamada *Early Music*, por exemplo, a *Actio* é uma das múltiplas lentes da Eloquência que podemos antepor ao exercício de nossa arte. No primeiro capítulo vimos como a retórica regra a escrita e publicação dos livros de música no contexto do Renascimento italiano de diversos modos e, no segundo, como as relações sociais determinam e viabilizam os modos de atuação tanto de profissionais quanto de diletantes nobres. Os fins da arte e suas justificativas recuperam diferentes tradições e o conhecimento das preceptivas que reúnem tais doutrinas – especialmente os tratados que versam sobre a cortesania e a música – circunscrevem inúmeras reflexões que podem ampliar nosso horizonte de sentido em direção àquele dos antigos artífices da música. Uma vez que a procura, tanto por músicos antigos e modernos, quanto por oradores, e mais tarde, por cortesãos e humanistas, dos benefícios históricos da Música expressos em uma ampla literatura da Antiguidade – a qual tomamos sobretudo das chamadas *Retóricas* – assenta-se na formação do caráter e no ócio virtuoso, especialmente, temos uma complexa gama de práticas e doxas.

Ao exercício do Orador em diversos momentos a música tem sua aplicação encomiada, porém, no âmbito da *Actio*, quando o discurso materializa-se na fala e nos movimentos do corpo, inúmeras passagens nos escritos de Quintiliano e Cícero, por exemplo, recomendam procedimentos em que a música favorece tal ação. Um desses passos, famoso lugar-comum, está narrado no I livro das “‘Instituições Oratórias’” de Quintiliano, onde aquele rétor relata

que Caio Graco, orador romano, empregava a música para o benefício de sua ação de um modo bastante curioso. O relato, abundantemente reproduzido também na tratadística musical em questão – a ele recorrem G. Zarlino, Pietro Pontio no *Dialogo di musica* (1595, p. 6), entre outros – é também visitado por Plutarco nas “Vidas Paralelas” o que demonstra o intercâmbio de artifícios entre ambas as artes⁵⁹. Vejamos, então, na versão de G. Zarlino (1589, p. 78), o emprego na *Actio* do orador, da música:

[...] Acredito igualmente que os Oradores discursassem ao povo ao som de algum instrumento, ainda que, para mim, tal emprego durasse pouco tempo. Cícero, do mesmo modo, no discurso que fez em favor de P. Sêxtio, disse também menciona o autor, bem como no fim do terceiro livro D’Orador, quando fala a respeito de Caio Graco – muito embora isso pareça estranho a Aulo Gélíio. Plutarco também modestamente narra tal coisa acrescentando, porém, que, embora sendo Caio Graco homem eloquente nas palavras, muitas vezes era movido à Ira e acabava cometendo vilanias e dizendo vitupérios, perturbando, assim, seu discurso. Sabendo, então, disso, imaginou emendar-se a si, fazendo com que um servo douto na arte da Música, chamado Licínio, estivesse sempre atrás de si quando estivesse no púlpito. Enquanto falasse, o servo deveria, caso ele amargasse o discurso e empregasse uma voz virulenta, com o toque de um instrumento, advertir e acalmar-lhe maravilhosamente. Disso não devemos nos surpreender pois a arte Oratória teve princípio (como diz Estrabão) na Poesia – e os poetas oravam cantando versos ao som da cítara e da lira ao povo, e moviam-no segundo sua própria vontade. [...]

[...] *Credo anco, che gli Oratori orassero al popolo al suono di qualche Istrumento: ancora ch'al parer mio tale usanza durasse poco tempo; imperoche Cicerone nella Oratione, che fece in fauor di P. Sestio, ne tocca una parola; & anche nel fine del Libro terzo dell' Oratore, parlando di Gaio Gracco, lo dimostra; benche questo paia alquanto strano ad Aulo Gellio; ma Plutarcho modestamente recita cotal cosa, & dice; Essendo Gaio Gracco huomo uehemente nel dire, spesse uolte era trasportato dall'ira; di modo che ueniua alle uillianie & uituperii; & cosi egli soleua turbare la sua Oratione; onde conoscendo tal cosa, s'imaginò di rimediarui, col fare, ch'un Seruo dotto nella Musica, nominato Licino li stesse dopo le spalle nel pulpito; & che mentre lo udiua inasperire, & ritirarsi fuori della sua uoce, con un'Istrumento lo auertiua, & gli faceua achettare cotal uehementia. Et di ciò non ci dobbiamo marauigliare; poi che l'arte Oratoria hà hauuto principio (come vuole Strabone) dalla Poesia; & i Poeti orauano al popolo cantando Versi al suono della Cetera, ò Lira; & lo tirauano à fare il loro uolere; [...]*

A origem comum entre as diversas artes referida no relato acima, é índice de uma compartilhada doutrina entre música, poesia e oratória – sensível mesmo no período em que o escreve G. Zarlino – que demonstra a ampliada operação e articulação de tantas doutrinas reconhecidamente comuns em campos cuja especialização isolaram-nas historicamente.

Passemos, então, a uma visita aos tratados de Música onde se podem verificar a

⁵⁹ Também Cícero recupera essa passagem no *De Oratore* (III, 227), porém, acrescentando que o orador deve, no entanto, deixar “o flautista em casa, levando [consigo] para o fórum o *sentido* dessa prática”.

interpretação musical das regras retóricas e seus desdobramentos tanto para os cantores quanto para os que dedilham instrumentos artificiais.

* * *

3.2.1. Ludovico Zacconi.

Ludovico Zacconi no tratado *Prattica di Musica* publicado em 1592, em Veneza, apresenta uma definição sintética da prática do orador musical que recupera variados aspectos da doutrina há pouco referida. É interessante perceber que ao lado dos cuidados com a voz e os gestos que, durante a *performance* se devem ter – como preceituado nos tratados retóricos examinados – acresce-se a ambas a necessidade de uma “modéstia de vida”. No exame das “Retóricas” de Aristóteles e Quintiliano, sobremaneira, vimos que é necessário ao orador a dissimulação ao menos de um caráter reto e honesto (vide o primeiro capítulo desse trabalho), condição que favoreceria a confiança da assistência ao que será dito. Desse modo, Zacconi não apenas recupera o âmbito da Ação do Orador nessa doxa, como também, amplia sua consideração a um nível mais profundo e ético – no sentido ligado às provas artísticas que um orador pode preparar, e que, nesse caso, estão relacionadas ao caráter do mesmo.

Do músico, no tocante à *performance* do discurso musical, evidencia, Zacconi, naturalmente se espera um concerto da voz, aqui certamente considerada tanto em relação à natural quanto à artificial, naturalmente belo [*vago*]. No entanto, a mera execução das notas, mesmo correta, não basta, segundo o autor (1592, fl. 55v), uma vez que os atos, gestos e postura precisam corroborar com a apresentação das ideias, como também ao orador não basta uma boa fala que prescindia da doutrina dos gestos e movimentos:

[...] Porque a beleza do cantar reside na impostação e colocação graciosa da voz, nos gestos e na modéstia de vida. Como ao Orador convém não apenas a beleza da fala, que com seu belo concerto diz e narra, mas os atos, os gestos e os costumes [e vestes] através dos quais as suas ideias são bem explicadas e demonstradas, assim também convém ao Cantor [...].

[...] *Perche la vaghezza del cantare stà nel porger con gratia & attitudine la voce, & ne gli atti & la modestia della uita: & si come al oratore si ricerca & conuiene non solo la vaghezza della fauella con che il suo bel concetto dichi & narri: ma gli atti, i gesti, & i costumi con che i concetti suoi sieno ben esplicati & dimostrati: cosi anco si ricercano al Cantore [...]*

De um modo amplo, especialmente entre os fólhos 53-55, Zacconi explicita como deve portar-se o músico ideal e o que dele se espera quando opera os assuntos musicais. Mais uma vez há aqui a emulação do ideal do perfeito orador e o encômio da virtuosa ação daquele que, compreendendo o decoro da música, sua perfeição, nomeadamente, procura (1592, fl. 55) proporcionar sua postura, hábitos e roupas ao seu objeto:

Digo, porém, que o ornamento do homem não consiste apenas no hábito e nas vestes, mas, também no proceder, no caminhar, nas ações e nos costumes. E, uma vez que os costumes revelam ações completas e perfeitas, o bem operar se pode ver nas ações perfeitas e completas. Por essa razão afirmo que, sendo a Música também uma operação, ela requer costumes, condutas e proceder que sejam belos.

Però li dico che l'ornamento del huomo non consiste solamente nel habbito, & nelle vestimenta; che anco consiste nel procedere, ne gl'andamenti, nelle attioni, & nei costumi: & perche i costumi mostrano le attioni compite & perfette, le attioni poi perfette & compite si ueggano nel operar bene: per questo dico che essendo anco la Musica vna operatione; ricerca costumi, creanze, & bel procedere.

Uma vez que a Música enquanto Ciência e Arte tem alto valor, afirma Zacconi no mesmo passo, para exhibir-se, o músico, principalmente o cantor, deve ter em conta a nobreza da profissão e do objeto desta, pois impudente seria, caso não se perfeitamente ajustasse a esse elevado ofício. Há, nesse escopo social, de fato, uma adequação e correspondência entre o fim e o artífice pois, como afirma o autor (1592, fl. 54), do mesmo modo que o arado não fica bem nas mãos do cavaleiro, também as partituras não ficam bem em certas mãos – e tal censura aqui, não parece senão certo índice das relações travadas entre músicos e assistência nesse contexto:

Quanto mais nobres as Ciências e as Artes são, mais nobres devem ser seus professores e artífices, pois – começando pela arte – mal seria ver quem maneja o ouro, a prata e pedras preciosas manejando também coisas sujas e imundas. E, como que por correspondência à pessoa, vemos que à mão do Vilão combina bem a enxada, o arado e a relha – mas não o Elmo, a Espada, os Estandartes ou os Corcéis. Desse mesmo modo, também às mãos de muitos não ficam bem as partituras. Uma vez que a Música é uma Ciência que, naturalmente é ornamento dos nobres e, por inúmeros Senhores de grande importância é cultivada por honrável repouso e prazer, faz-se necessário demonstrar quem, ou não, pode ser cantor.

QVanto le scienze, & l'arte sono piu nobile, tanto piu nobile professore, & artefice ricercano, et richiedano: perche cominciando dall'arte; brutto seria di vedere chi maneggia l'Oro, l'Argento, & tutte l'altre pietre pretiose; che maneggiasse ancora le cose sozze & immonde.

Et si come per corrispondenza della persona, al Villano comparisce bene in mano, la zappa, l'Aratro, e'l Vomere; & non gl'Elmi, i Stocchi, i Stendardi, & li Destrieri: cosi anco nelle mani de molti non istanno bene le cantilene. Onde perche la Musica è vna certa scienza della quale i nobili volontieri se n'ornano, & con essi loro molte volte i Signori di grande importanza l'imparano per hauer honoreuol solazzo, & piacere, per questo fia bene di mostrare chi, & quale debba essere il cantore.

O próprio Zacconi oferece uma descrição do tipo ideal de cantor que seria decoroso tanto ao objeto da arte quanto ao público que assiste suas orações cantadas: trata-se de um (1592, fl.54) “jovem, educado, bem vestido, não de tudo ignorante nem portador de algum defeito na fala”, “gentil, cortês [...] e que a honestidade lhe seja um ornamento”. A idade é,

como no *Il Corteggiano* de Castiglione (1528), também uma condição que muito importa, pois ao velho, não fica nada bem a prática, nem officiosa nem pública, do canto. Se for imperativa a música ao ancião, essa precisa obedecer, como preceitua Zacconi (1592, fl. 54) certa dissimulação:

Aos velhos só se suporta ouvir cantar as músicas das quais sejam os compositores, pois caso alguma imperfeição lhes acometer, ao menos o aspecto venerável e a doutrina que possuem nesta profissão cobrirão-lhes todo defeito.

A quei vecchi solo si comporta il cantare, che de canti sono compositori: perche se bene in loro qualch'vna di queste imperfettioni appariscono: nondimeno l'aspetto venerabile, & la dottrina che hanno in questa professione, ogni diffetto cuopre.

A ocultação dos defeitos referida aqui pelo maestro, mas igualmente por Quintiliano – como também examinamos nos capítulos anteriores – intimamente relaciona-se à censura de tudo aquilo que enfeie ou provoque deformações do corpo, principalmente do rosto. Recuperando o tópico da rejeição da flauta por Atenas – deusa que, ao perceber a feição indecorosa causada pela deformidade das bochechas, abandonou imediatamente o uso daquele instrumento – Zacconi (1592, fl. 55) o combina com a preceptiva da ocultação dos defeitos através da Arte que amplamente encontramos na tratadística retórica, e em Quintiliano no livro II, especialmente. O decoro cortesão aí recuperado da tradição oratória não permite que o nobre exerça publicamente atividades que exponham algum defeito ou imperfeição, como tocar algum instrumento que necessite de embocadura, por exemplo, mas, sempre exhibir-se com a máxima perfeição:

Disto decorre a proibição que muito fazem aos Senhores quanto a tocar instrumentos de sopro – como o trompete, os cornetos, os pífaros [flautas] e outros – pois corrompem a aparência que, de bela, torna-se monstruosa e disforme. Se, portanto, a natureza concedeu uma boca direita, delineada e bela, bem como olhos imaculados, sinceros e transparentes, por que seria conveniente deformá-los com atos disformes querendo arruinar sua beleza se tantos, com engenho e arte, procuram conservá-la? Portanto, todos devem se esforçar em mostrar publicamente as mais belas qualidades – que sejam dignas de serem vistas – do corpo que têm – e não aquelas que pela natureza foram desgastadas ou que devam, por alguma deformidade, serem cobertas.

Di quì nasce la cagione che molti proibiscono à Sig. il sonare gl'istrumenti da fiato come le Trombe i Cornetti, i Pifari, e gli altri: perche con essi si conuien guastar il uiso, & di bello ch'egli appare, farlo mostruoso & difforme [...] Perche dunque se la natura ha fatto ad vno la bocca dritta profilata & bella: & gli occhi immaculati sinceri & netti: perche dico torcerli, & in atto difforme riuoltarli vuol egli quelle bellezze guastare: se quelli che l'hanno storte & guaste, con ogni ingegno & arte cercano di rassettarsele? Ogni vno deue: anzi si de forzare di mostrar a tutti le piu belle qualità del corpo ch'egli habbia, et che siano degne di esser vedute; & non quelle che per natura sono

belle guastare, ò con difformità cuoprìre.

Os movimentos, como prescritos na doutrina da *Actio* do orador, também são assunto que o músico perfeito deve ter em consideração quando apresenta-se em público. Zacconi (1592, fl. 55) diz que não apenas o músico, ou o cantor, nesse caso, é ouvido, mas também visto pela sua assistência, assim, é importante que ao pronunciar o discurso musical se tenha em conta que a beleza da ação reside igualmente na forma com que a boca e os olhos, especialmente, se dirigem ao público. A medida do artifício, entretanto, deve ser controlada, pois, afirma o autor, é preferível ouvir um cantor modesto, mas franco, do que um artificioso contrafeito [grifos nossos]:

Também [devei prestar atenção] à boca: [não] a torçais ora para um lado, ora para outro, nem movais os olhos de modo extravagante **pois quem ouve e escuta, também observa e vê** – e as formas agradam mais que qualquer outra coisa. Por isso digo sempre que mais agradará aos ouvintes um franco mas modesto cantor do que um artificioso contrafeito.

[...] ma anco con la bocca: torcendola hora da una parte, & hora dal altra; ò di riuoltar gli occhi à modo di spiritato: perche chi l'ode & scolta: non solo lo scolta & ode; ma anco l'osserua & mira: & perche le belle fatezze piacciano piu che qual si voglia altra cosa: per questo dico che sempre piu piacerà à gl'ascoltanti schietto Cantor modesto: che l'artificioso scontrafatto.

Alguns aspectos técnicos concernentes à performance do cantor também são objeto de discussão de Zacconi (1593, fl. 55) que, de modo surpreendentemente preciso, adverte sobre o emprego do vibrato ou trêmulo, o qual considera dispensável à música – mas, se bem utilizado, pode potencializar algum afeto que mova a audiência ao demonstrar a sinceridade e o ardor do orador musical. O balanço, entretanto, da cabeça durante a realização deste artifício deve a todo custo ser evitado pelo cantor bem como quaisquer outros movimentos impensados e desnecessários à ação, uma vez que todos os atos da performance são públicos, por todos observados e possuem significados próprios que devem estar submissos à vontade do cantor e não acontecer à revelia, ou, pior, pela ignorância de quem os produz. Com diligência e cuidado, o cantor deve abster-se de atos extrínsecos ao que a música requer e observar uma postura completamente bela – tanto para o deleite dos ouvidos quanto dos olhos:

Em segundo lugar, se abstenham os cantores de incorrer no erro que muitos cometem ao ajustar a voz e pronunciar as figuras musicais com o trêmulo, que é, de tremer a cabeça como se tal trêmulo dali viesse – mesmo que, com a cabeça, nada tenha ele a ver. Embora não queiramos acreditar que isso seja verdade, vemos muitos que assim o fazem – não só mexendo apenas a cabeça mas também o restante do corpo. [...]

O trêmulo, à Música, não é necessário, embora se possa demonstrar sinceridade e ardor ao empregá-lo e, as canções, com ele embelezar. Porém, a diligência quanto aos movimentos da cabeça, dos olhos e do restante do corpo,

é igualmente inseparável à beleza do canto. Como o cantar mal aos ouvidos purgados desagradada, do mesmo modo as deformidades e feiuras que se fazem com o corpo ao cantar, aos olhos também não trazem satisfação ou deleite.

Secondariamente si guardino i Cantori di non caddere in quel errore che molti ci cascano; che per accomodar la uoce, et pronuntiar le figure Musicali con il tremolo, mouano con tremolo il capo, come se quel tremolo dal capo venisse: & nondimeno esso col capo nulla hà che fare: et che cio sia il uero (se però non lo uogliamo credere) rimiriamo molti che lo fanno, et non solo non mouano il capo; ma ne anco pur la uita [...]

Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, et ardire; abellisce le cantilene: ma lo star sauio col capo, co gl'occhi, e con la vita, è quasi una necessità ne i canti, inseparabile: che si come il cantar male alle purghate orecchie dispiace; così anco dalle difformità et bruttezze che si fanno con la vita nel cantare, gl'occhi non hanno buon diletto ò sodisfattione.*

Ainda no domínio da voz, Zacconi (1592, fl. 55) censura certos vícios que devem, em consideração à assistência, ser evitados pelos cantores durante uma apresentação. Movimentar despropositadamente a cabeça coreografando as frases musicais, fazendo-a subir quando as frases ascendem e o contrário, bem como esticar o pescoço para alcançar notas mais agudas, são tópicos que o autor aprofunda em seu tratado:

Outros [cantores] sem perceber o que fazem enquanto cantam, acabam acompanhando com a cabeça as figuras musicais de modo que, se as figuras descem, esses, a cabeça abaixam e, se ascendem, a levantam. Outros, ainda, não conseguindo cantar bem aquelas notas mais agudas da peça, esticam o pescoço e franzem as sobrancelhas, como se estivessem fazendo grande esforço o que acaba enfeando todo o seu semblante. Outros, finalmente, encostam o queixo no pescoço de tal modo que, quando cantam, parecem bater a barba no peito – o que, para quem os vê, é muito desagradável. [...]

Altri senz'auedersi ciò che fanno cantando cantando, accompagnano con il capo le figure; dimodo che se le figure descendano, essi col capo s'abbassano; se l'ascendano s'inalzano. Altri non potendo nelle figure che sono collocate in certe corde alte giungere & ariutare; slungano il collo & inarcano le cighia mostrando vn viso dispiaceuole che par apunto che ci sieno tirati per forza. Altri vltimamente ritirano la faccia sotto la gola, & pare che cantando si bogliano cacciar la barba dentri il petto; per il che chi li vede resta di quel'attione molto mal sodisfatto. [...]

Igualmente, o cantor deve aprender desde cedo a moderar a voz, sobretudo, em função do espaço onde está cantando. Cantar, contudo, forte demais, com uma voz que mais se assemelha ao grito, assim como ao orador, é, ao cantor, segundo Zacconi (1592, fl. 53), também desaconselhado – sob a pena de risos alheios e de um desnecessário e infrutífero cansaço vocal. A extravagância de ir aos limites da voz, seja no grito quanto no quase sussurro, deve sempre ser moderado pela causa e também pela dimensão física do ambiente. Em um quarto ou sala privativa, o volume da voz deve ser menor, enquanto que nas capelas e igrejas, precisa ser

incrementado.

Abstenha-se, também, [o cantor] de frequentar aquele estilo de cantar – pelos bons tão vituperado – que consiste em cantar tão forte, que mais forte não seria possível. A este, parece que cantar bem consiste em gritar – e não se pode encontrar nenhum proveito em cansar a voz e fazer rir os vizinhos e os que passam por aquelas bandas. [...] Aquele que diz que se aprende a cantar [e a formar a voz] gritando, se engana duplamente pois muitos aprendem a cantar para cantar *piano* e nas câmaras, onde gritar é desagradável, e não são, pela necessidade, impelidos a cantar nas Igrejas ou nas Capelas onde cantam os Cantores profissionais [...].

Si guardi ancora, di non seguirare quel sì (da buoni) biasmato stile, di cantar sì forte, che più forte cantar non possa: parendoli forse che il ben cantare consista nel gridare, & non si auede che egli stanca le uoci senza alcun profitto, & fa ridere gli vicini & chi passa per quelle contrade:[...] chi dice che col gridar forte le uoci si fanno; s'inganna doppiamente, prima perche molti imparano di cantare per cantar piano & nelle Cammere, oue s'abborisce il gridar forte, & non sono dalla necessità astretti a cantar nelle Chiese, ò nelle Capelle oue cantano i Cantori stipendiati;

Nesse mesmo sentido, em um grupo de músicos, as vozes não devem superar umas as outras, nem se deve permitir que se cante tão *piano* [com pouca sonoridade] que faça parecer ausente, à música, aquela voz da polifonia. Quanto ao tipo de emissão vocal, Zacconi (1592, fl. 53) cita a ‘voz de cabeça’ [*voce di testa*] que muitos cantores profissionais [*cantori stipendiati*] desenvolvem para “ganhar o seu pão” e que deve ser moderada e contida tanto porque destaca-se no conjunto das demais vozes quanto porque, por sua força, pode facilmente ofender os ouvintes da audiência:

Depois, então, podes ensiná-lo [ao discípulo] o modo de cantar e conter a voz para não superar os demais cantores. Não o permita, também, que cante tão *piano* em uma determinada música, de modo que a faça parecer vazia ou que esteja faltando alguma parte [linha da polifonia], pois tanto uma coisa quanto outra, são defeitos insuportáveis. Isso se deve dizer porque muitos têm aquela voz dita ‘voz de cabeça’, a qual é pelos cantores produzida com um certo som frágil e seus acidentes são, por todos, facilmente percebidos – e por essa razão, devem, prevenindo-se, moderá-la, tanto para que não apareçam mais que os outros quanto porque a dita ‘voz de cabeça’ a maior parte das vezes ofende. [...]

[...] allhora poi gl'insegni il modo di cantare, & di raffrenar la voce per non superare gli altri: ne però permetta che canti sì piano, che vna Musica oue egli è introdotto a cantare paia vota, ò senza quella parte: perche l'uno, & l'altro sono deffetti insupportabili.
*Et questo si dice perche molti hanno voce **detta voce di testa**; la quale è da cantanti prodotta con vn certo suono frangibile, & il frangente è una certa cosa che per ogni poco si sente; e però si auertiscono a moderarghila; sì perche non habbiano da superare gli altri; sì anco perche la detta voce di testa il più delle volte offende. [...]*

Zacconi (1592, fl. 55) no entanto, também prevê casos onde é conveniente ao orador

musical empregar uma voz exageradamente forte, e dá orientações para que tal situação particular seja a menos indecorosa aos ouvintes. O limite imposto pela natureza deve ser observado tanto para alcançar notas muito agudas – que nunca devem ser obtidas através de um grito – bem como de notas muito graves, que caso não estejam à disposição do cantor, devem ser fingidas com o artifício da arte. Maximamente, ao cantor, se requer, ao interpretar uma determinada obra, que faça-a ressoar segundo as intenções do autor dispostas harmônica e verbalmente, captando a benevolência dos ouvintes através de uma bela entoação que traga luz à natureza e às propriedades das palavras cantadas [grifos nossos]:

Àqueles que se encontram em lugar onde convém cantar forte, advirtam-se de entoar as figuras justas, alegres, com voz nem forçada, nem lenta, mas como a natureza lhe permite, pois a voz forçada, sendo defeituosa, sempre ofende e com as outras [vozes], jamais se une [harmoniza]. Se o tipo de canção que deva cantar vá mais alto do que comodamente se possa alcançar, não se deve forçar, pois um grito parecerá senão loucura ou extravagância. [...] Do mesmo modo, ao cantar *piano* não se deve forçar caso não se alcancem tais notas comodamente, pois é melhor fingi-las ou silenciá-las que, cantando, as pronunciar mal. Uma vez que as composições nem sempre caminham por grau conjunto, mas às vezes, por distâncias maiores – como de uma terça, quarta, quinta ou oitava, etc – **é necessário captar a benevolência dos ouvintes** procurando dar algum belo ornamento às figuras, pois o compositor que as fez, outra coisa não queria, senão ordená-las segundo a conveniência das harmonias e sua disposição. O cantor, portanto, ao administrá-las é obrigado a acompanhá-las com a voz, **e fazê-las ressoar segundo a natureza e a propriedade das palavras.**

Et quelli che si ritrouano in luoco oue conuengano gridar forte, auertino d'intonar le figure giuste, allegre, con voce ne forzata ne meno lenta, ma con tanto quanto la natura li concede: perche la forzata voce essendo deffettuosa sempre offende, ne mai con l'altre unisce, et se a sorte le cantilene ch'essi cantano uan si alto ch'essi commodamente non ui possino ariuare: non si forzino per ariuarli di gittar un grido che pazzi ò spiritati paiano: [...] Similmente nel cantar piano nelle altre non si debbano forzare se commodamente non ui ariuano: perche meglio è di fingerle, ò di taccerle, che cantandole pronuntiarle male: et perche le compositioni non caminano sempre di grado in grado: ma alle uolte sono distante una dal altra una terza, una quarta, una quinta, un ottaua etc. per questo serà bene per acquistarse beneuoli glascoltanti che procurino di dar qualche vago accento alle figure: perche il compositore che le composte ad altro non attese che all'ordinar esser figure, secondo la conuenienza dell'harmonice dispositioni: ma il cantore nel sumministrarle è obligato d'accompagnarle con la voce, & farle rissonar secondo la natura, & la proprietà delle parole.

Além da doutrina técnica, Zacconi (1592, fl. 55) considera no âmbito da performance musical também certos aspectos éticos que demonstram seu amplo entendimento da arte e da sua particular *Actio*. Diz o autor que, durante uma apresentação, não deve haver espaço para ações extravagantes que não estejam estritamente relacionadas à própria ação musical bem como procurar destacar-se dos demais colegas por vias inconvenientes, sobretudo diante da

plateia, uma vez que também a harmonia da performance depende de elementos sonoros e visuais:

[Há] aqueles, ainda, que para se fazerem conhecidos e estimados por qualquer coisa, resolvem – inconvenientemente – cantar duas ou três figuras musicais olhando a partitura⁶⁰, e quatro ou seis com os olhos fora dela, ora abaixando a folha ou cobrindo-a com as mãos. Ao cantar não se deve praticar ação que demonstre desprezo. Não há, assim, nada pior que ver um cantor olhando ora para um colega ora para outro: os ouvintes (que possivelmente não conhecem a obra) ao prestarem atenção às partes que esse cantor tanto observa, creem, ao verem que estão em silêncio por causa de alguma pausa escrita, que devem ter cometido algum erro. Através desse comportamento, fazem com que acreditem os que ali estão congregados e reunidos para ouvir o concerto, que os demais cantores não sejam, assim, tão bons e seguros como aquele – mesmo que, por vezes, eles, pelo contrário, sejam os melhores.

Coloro ancora fanno male che per farsi conoscere et stimarsi da qualche cosa nel cantar che fanno, cantano due ò tre figure su'l libro, et quattro e sei con gli occhi girati altroue; chinando il libro in he cantano, ò coprendolo con le mani: perche nel cantare non si ha da far attione che dimostri disprezzo: et tanto piu quest'atto disdice, quanto che volgendo gl'occhi hora à un compagno, et hora al altro; gl'astanti che stanno ad ascoltare et che non sanno piu che tanto, pausando quelle parte ch'esse riguardano; si credano che col guardarli si siano aueduti di qualche errore commesso da quel tale che alhora pausa.

Così per questa uia fanno credere a quelli ch'uii sono congregati et ridutti per sentir à cantare che i Cantori non sieno così buoni perfetti, et sicuri come lui, et pur alle uolte ce ne seranno de li migliori.

Zacconi refere-se, também no fôlio 55, aos cantores – aqui entendidos sempre em um sentido amplo como artífices musicais em geral – que, atuando ao lado de algum colega do qual tenha pouca estima, faz gestos e lança olhares quando este possui alguma passagem musical mais dissonante, de maneira a fazê-lo parecer equivocado diante do público – mesmo que esteja fazendo perfeitamente o que está escrito na partitura⁶¹ – apenas com a finalidade de colocar o colega, pelo qual nutre algum dissabor, em uma falsa situação de menor prestígio:

Quero também censurar aqueles que, tendo vizinho a si um cantor que pouco estima [ou *de pouca estima*], ouvindo-o cantar alguma dissonância ocasionada pelo artifício da composição, ou ainda, alguma antecipação ou retardo [próprio daquela obra] de algum companheiro, logo coloca os olhos sobre aquele cantor para fazer o público crer que tal dissonância seja um erro.

Ne meno voglio tacere il biasimo de quelli che hauendo vicino a loro un Cantore di poca stima, sentendo qualche da loro non conosciuta disonanza; cagioata per artificio delle compositioni, o per la prestezza, ò intardanza di qualche altro compagno, alla prima gittan gli occhi sopra il sudetto Cantore, et fanno che la gente creda che quel tale della disonanza sia cagione.

⁶⁰ O termo partitura aqui é usado com o sentido hodierno e genérico de ‘folha de música’ e não no entendimento renascentista de ‘partitura’ [*spartitura*] em oposição ao termo ‘parte’ que designaria as linhas individuais de cada músico em um conjunto.

⁶¹ Ver nota anterior.

[...]

Em consonância à doutrina dos movimentos e gestos da tradição oratória, Zacconi (1592, fl. 55) recomenda que os cantores se abstenham de movimentos incoerentes à música em atenção ao público que não apenas os ouvem, mas também os veem. A doxa nesse caso, funciona através do exemplo de uma bela moça que, estando em lugar público, sabe que deve agir com modéstia pois todos os olhos estão sobre ela e qualquer ato seu implica consequências [com grifos nossos]:

À quem canta, não fica igualmente bem brincar (?) com as mãos, com os pés ou com qualquer outra coisa que seja, bem como mexer-se sem propósito ou justificativa pois deve pensar que durante uma apresentação, todos ali o estão vendo e também o observando. **E, como uma graciosa e bela jovem encontrando-se em lugar público – sítio onde se convém com modéstia estar – sabe que por todos é vista e, por essa razão, se abstém de atos que podem provocar, em que a observa, riso e zombaria.** Igualmente, assim, deve o cantor, considerando que aqueles que o ouvem cantar também o veem, emendar-se de todas aquelas coisas que ele vê de mal nos outros e daquelas que ele crê que nele mesmo não fiquem bem, caso ele deseje dar à assistência boa e completa satisfação [...]

Così ancora non ista bene à chi canta di giocare con le mani, co i piedi, ò con che si sia in tauola; ne maneggiarle senza proposito ò pensiero: perche stando in quella attione, deue pensare ch'ogni vno mirandolo l'osserui: Et si come una vaga, & bella giouine trouandosi in luoco publico oue si conuiene con modestia stare: perche sa da tutti esser rimirata, si guarda di far atto per cui chi la mira l'habbi da burlare & beffeggiare: Così anco il Cantore considerando ch'ogni vno mentre egli canta, volontieri lo guarda, si deue emendare di tutte quelle cose ch'egli in altri vede star male. & di quelle ch'egli crede che in lui non stiano bene: s'egli però di lui vuole à gl'astanti dare buona & compita sodisfattione [...]

Aos professores de música, se requer, afirma Zacconi (1592, fl. 55) que ensinem seus discípulos a cantar sempre atentos não apenas ao som, mas também à aparência de seu semblante em geral, de modo a não permitir que aprendam a cantar com a cabeça ou a boca tortas ou com o olhar incoerente ao restante da ação musical:

Quando os mestres ensinarem a cantar as notas, tenham cuidado para não permitir que o aluno cante com a cabeça torta, nem que torça a boca e nem revire os olhos; que não abaixe ou levante com as notas a cabeça, que não olhe senão a partitura, que não brinque com as mãos e, finalmente, que não faça nada que ofenda os olhos dos demais. [...]

Però quando i maestri insegnano di noteggiare, habbiano auer tenza di non permettere che il scolar canti col capo torto, che torchi la bocca, che riuolga gli occhi, ch'alzi, o ch'abassi con le figure il capo, che non guardi altroue se non sopra del libro, che non giochi con le mani, et ch'ultimamente non faccia cosa ch'à gl'occhi altrui offenda [...]

No fólho 55, Zacconi (1592) expõe uma síntese das *advertências* reafirmando a

necessidade de o cantor considerar não apenas a correta emissão das notas, mas, do mesmo modo que apresentado nas preceptivas retóricas em relação ao discurso do orador, também exiba gestos e movimentos compatíveis com o objeto oferecido, o público assistente e a dimensão do espaço em que está. A *actio* do orador musical, no entanto, deve privilegiar a bela transmissão das ideias musicais e a pronúncia correta e integral das palavras do texto que, nesse caso, tem prioridade, inclusive, sobre as próprias notas:

Não é, portanto, fora de propósito, estando o cantor muitas vezes em meio a pessoas diferentes empreender uma ação pública que mostre [as figuras musicais] com graça, pois não basta ser correto e moderado em todos aqueles atos que o possam deformar, mas que possa acompanhar seus atos e ações com garbo e elegância. O canto, contudo, acompanha os atos com graça quando, cantando, além das observações feitas no capítulo precedente, se pronunciam as notas com belos ornamentos [acentos]. Advirta-se, antes, porém, de pronunciar as palavras francas, inteligíveis e claras para que todos possam facilmente entendê-las e que não as seccione – uma vez que não é tão belo ouvir somente a Música tanto quanto escutar, nessa Música, as palavras.

*Non è dunque fuori di proposito, hauendo il Cantore a ritrouarsi alle uolte tra diuersa gente, & fare una publica attione di mostrarli come le si facciano con gratia: perche non basta l'esser corretto & moderato in tutti quei atti che lo possano far difforme; ma se ricerca, che gli atti & le attioni con garbo & legiadria accompagnati sieno. Alhora il cantare accompagna gli atti con la gratia, quando che cantando oltra le cose diffusamente dette nel Cap.superiore, accompagna le uoci con vaghi accenti. Però sia auertito prima di pronuntiar le parole schiette, intelligibile & chiare, che ogni vno facilmente le possa intendere; & non se le rattenghi la mettà fra denti, che **non è sì bello il sentir la Musica: quanto che in essa Musica vdir le parole:***

Verbi gratia, Orazio Tigrini no *Il compendio della musica* publicado em 1588 em Veneza, oferece um interessante complemento ao que Zacconi está preceituando em relação à voz – porém, em consideração ao seu contrário: o silêncio. A pausa para o orador, assim como para o cantor é extremamente necessária, tanto para aliviar os ouvidos da assistência quanto para o próprio descanso de quem está proferindo. Tigrini (1588, p. 125) ainda afirma que o descanso dos ouvidos da audiência a faz mais favorável e atenta e que todos os compositores deveriam prever pausas que tenham em consideração tais princípios:

A pausa, segundo o já citado M. Franchino, não é senão, um sinal de uma artificiosa suspensão da voz, a qual, pelos músicos foi instituída nas Canções – não tanto por ornamento, mas para uma oportuna silenciosa recuperação da voz. No entanto, como a um Orador, tal repouso muitas vezes propicia a uma audiência já cansada mais favor e atenção. Assim, o cantor, misturando com as notas da Canção algumas Pausas, faz a audiência mais atenta. E, tal como é vicioso que alguém fale sem parar, trazendo aos ouvidos da audiência grandiosíssimo fastio, o mesmo é verdadeiro quando um músico faz uma Composição sem prever repouso algum das partes [...].

LA Pausa, secondo il sopradetto M. Franchino, non è altro, che vno segno

d'vno arteficioso intralasciamento di voce, la quale da i Musici è stata instituita nelle Cantilene, non tanto per ornamento, quanto per vna opportuna quiete, & recreatione della voce: però che, si come vn'Oratore con il riposarsi alcuna volta rende l'infastidito Vditore più grato, & più attento; così il Cantore mescolando con le voci della Cantilena alcune Pause, rende gli Vditori più attenti. Et si come è cosa vitiosa, che vno parli sempre senza mai posarsi, & alle orecchie de gli Ascoltanti apporta grandissimo fastidio; così auerrebbe tutte le volte, che vn Musico facesse vna Compositione senza riposo alcuno delle parti; [...].

* * *

3.2.2. Antonio Braccino da Todi ou Giovanni Maria Artusi.

No contexto dos embates entre G. M. Artusi e os Monteverdi, em resposta à carta de Claudio Monteverdi no *Scherzi Musicali*, surge em Veneza em 1608 o *Discorso Secondo Mvsicale* de **Antonio Braccino da Todi**, possível pseudônimo do próprio **Giovanni Maria Artusi** dado o estilo de sua escritura. Nesse pequeno volume de cerca de 20 páginas, além de responder às considerações artísticas mencionadas por Claudio, Todi (ou Artusi) (1608, p. 15) reforça a doutrina da *Actio* retórica no contexto musical, recuperando a importância que a boa modulação de voz, aliada a boa harmonia e a um gestual decoroso têm junto à assistência.

[...] E, se o Orador, enquanto recita a Oração, não harmonizar o grave com o agudo quando modular a voz, para que possa explicar suas intenções com graça – que é o efeito particular do som e da harmonia – qual a força, qual a graça que terá tal recitante, uma vez que essa parte diz respeito ao ouvido? Se não for acompanhada de um bellissimo gestual, de um movimento conveniente das partes do corpo à semelhança dos pregadores sacros – pois é a parte do ritmo que pertence à visão – que coisa haverá de bom? Que bom efeito fará? Outro efeito faz ler em voz igual [monótona] a oração e outro, quando ela é lida ou recitada com voz, ora aguda, ora grave, acompanhada de um gestual – que é o espírito a ele concedido através do Ritmo e da Harmonia. [...]

[...] *Et se all'Oratore mentre recita l'oratione, l'armonia non le dà il graue & l'acuto, per portare la voce, che esplicar possi l'intentione sua con gratia il che è particolare effetto del suono & dell'armonia; qual forza, qual gratia haurà il recitante? & questa parte appartiene all'vdito. Se non sarà accompagnata da vn bellissimo gestire, mouendo le parti del corpo secondo il bisogno, in guisa di buono predicatore, & è quella parte di Rithmo ch'appartiene al vedere, che cosa haurà ella di buono? qual buono effetto farà ella? altro effetto fa il leggere in voce eguale la oratione; & altro quando ella è letta ò recitata con voce, quando acuta, & quando graue, accompagnata col gestire, che è il spirito & l'anima datale dal Rithmo, & dall'armonia;*

Ainda nesse contexto de debate, na peroração do discurso, Todi (1608, p. 15) rebate um passo importante que diz respeito ao fato de os Monteverdi chamarem sua prática musical de “segunda” em comparação com aquela de Zarlino – e, consequentemente, de seu mestre Adriano Willaert. Todi é categórico ao lembrar que Zarlino afirmava que a prática antiga de gregos e latinos era diversa da sua, moderna, e que o *ritrouare* da arte musical por meio de Willaert (mas também Cipriano de Rore) por ele postulada dizia respeito a uma reverência aos

precedentes mestres naquilo que era possível fazer, em oposição aos teóricos e músicos que procuravam recriar a prática grega, por exemplo, em detrimento da polifonia por meio da monodia. Contudo, segundo a opinião de Todi, Monteverdi deveria dizer que sua prática seria uma “terceira ou quarta” práticas, já que a primeira (e a segunda) seriam dos gregos e dos latinos, respectivamente. No plano discursivo é interessante perceber a sutileza da interpretação dos mesmos passos dados pelas autoridades, no caso, visivelmente Quintiliano por ambos os músicos. Para o fim e perfeição da *melopeia*, o compositor musical deve, para extrair toda a eloquência de um verso, conhecer as propriedades musicais profundamente, de modo que, a imitação da própria oração seja eficiente, ou seja, para bem manipular os sons em uma melodia é necessário conhecer como bem funciona a alocação, como faz um orador, como afirma Todi (Artusi) (1608, p. 15):

Falemos novamente do *Melopeo* e sobre ele, concluamos que é necessário, querendo compor ou chegar à perfeição completa da Melodia, que ele saiba e muito bem, a propriedade, a natureza da consonância, da dissonância e da harmonia, para que assim possa imitar o máximo possível a Oração – conforme o seu fim, uso, modo, natureza e propriedade – como já imaginado pelos antigos mestres e determinado, ordenado e regulado pelo Doutíssimo Zarlino [...]

Ritorniamo al Melopeo & con lui concludiamo ch'egli è neccessario volendo componere ouero giungere alla perfettione compita della Melodia, che sappi & benissimo conosca la proprietà, la natura della consonanza, della dissonanza & dell'armonia, acciò possi imitare più che puote la oratione conforme all'intento suo; e l'uso, e'l modo, la natura, e proprietà di queste già di mente de' nostri vecchi è stato determinato, ordinato e regolato dal Dottissimo Zarlino [...]

* * *

3.2.3. Gioseffo Zarlino.

Afirma Zarlino nos Sopplimenti musicali (1588, p.317) que, sob a autoridade de Aristóteles, a imitação possui grande importância tanto para a Poesia quanto para a Música e, verdadeiramente, representa um de seus principais fundamentos – como exposto principalmente no livro da *Poética*. Do mesmo modo que ao Poeta é concedido imitar a natureza com palavras acomodadas em versos, o Músico *Melopeo*, ao compor serve-se da modulação e da harmonia para exprimir através do canto as palavras contidas em uma determinada oração. Embora o modo seja diferente, Músicos, Poetas e Oradores empreendem a mesma imitação da natureza, sendo que a música, além dos versos e orações, perscruta diversas harmonias e modulações, como se pode dizer, em uma verdadeira pintura melódica. O maestro (1588, p. 317-318) lamenta no capítulo XI que, conquanto a arte da música fundamente-se na imitação e o seu aprendizado apoie-se no aprender a imitar [*ad imparare d'imitare*], poucos compositores

de seu tempo são suficientemente diligentes quanto a essa empresa e, muito dignos de louvor, são aqueles que assim o fazem. Assim, no discurso “D’a Imitação que se pode fazer ao compor e recitar Música ou Melopéia”, Zarlino expõe seu entendimento mais explícito a esse respeito – como segue com grifos nossos:

[p. 317] [...] Uma vez que não é coisa de pouca importância, não só para a Poesia, como nos ensina Aristóteles, mas também para a Música, a **Imitação ou Ação** é um dos artifícios principais que deve desenvolver o Poeta e o Músico, pois, como ao Poeta é concedido imitar as coisas com palavras acomodadas ao Verso, **da mesma maneira é concedido ao Músico ou Melopeio imitar com Modulação e Harmonia, do melhor modo que puder fazer, aquilo que exprimem as palavras contidas na Oração que quer exprimir através do Canto** – se bem que o modo com que o faz o Músico é muito diferente daquele que usa o Poeta, sendo que de um modo são expressas por este e pelo Orador e, de outro por aquele, através da Harmonia. [...]
[p. 318] [...] de modo que o Músico moderno não deve senão considerar aquela Harmonia que, segundo o que lhe é concedido pela sua Arte, imita com os Sons e as Vozes aquelas palavras que ele quer exprimir através do Canto. [...]

[...] *MA perche non è cosa di poca importanza non solo nella Poesia, come c'insegna Aristotele; ma anco nella Musica, la **Imitatione ò Attione**; anzi è una delle parti principali, che debbe hauer'il Poeta & il Musico; [...] percioche si com'al Poeta è concesso d'imitar le cose con parole accomodate nel Verso; [...] cosi è concesso al Musico & Melopeio, imitar con la Modulatione & con l'Harmonia; con quel modo migliore ch'ei può fare, quello che esprimono le parole contenute nell'Oratione, laquale uuele esprimere col canto; se bene il modo che tiene il Musico, è molto diuerso da quello ch'usa il Poeta: essendo che ad un modo sono espresse da questo & dall'Oratore, & ad altro modo da quello, col mezo dell'Harmonia.*
[...] *Di modo che 'l Musico moderno non hà se non da considerare quell'Harmonia, laquale, secondo che gli è concesso dalla sua Arte, uada imitando co i Suoni & Voci quelle parole, ch'egli uuele esprimere col Canto.*
[...]

Embora sejam, para Zarlino (1588, p. 318), diferentes os artifícios da imitação que podem os Poetas, Músicos e Oradores realizar, os princípios e fins desses artistas são semelhantes e, portanto, passíveis de serem adaptados aos meios que dispõem cada uma das Artes. Como ao Orador é lícito empregar diferentes emissões para melhor explicar sua matéria e também gestos e movimentos, ao Cantor também é lícito fazê-lo. No entanto, é necessário ao músico observar o modo próprio que a sua arte desenvolveu para a imitação sob a pena de não conseguir o efeito desejado, ou seja, que proceda a imitação através da Modulação e da Harmonia:

Ao recitar e exprimir as palavras na Melopeia, desenvolveram os Nossos Modernos Músicos um novo tipo de Imitação feito, parte com o movimento da Modulação e, parte, com a Harmonia que se encontra na Canção. Talvez tenham visto e entendido que, ao recitar as suas Composições, não poderiam nem vestir-se da pessoa do Poeta quando recita suas poesias, nem do Orador

quando recita suas Orações pois, aquele, ao recitar ao som da Lira usando aquele tipo de Harmonia requerida pelo Poema, não pode usar aquela *Ação* [aqueles artifícios] que usa[m] o Orador em suas arengas. Uma vez, pois, que esteja na *gravitas* de seu ofício, o Orador pode muitíssimo bem imitar tais artifícios através da *actio* mais conveniente à pronúncia das matérias, não apenas com as vozes e palavras que as convém, mas, ainda, através de Gestos, movimentos do corpo e atos convenientes à sua empresa. Acompanhando as palavras de modo justo, tais gestos e movimentos têm grande força para mover o Ânimo dos ouvintes bem como de tocar o ânimo dos juizes em alguma causa.

[...] nel recitare & esprimer le Parole della Melopeia, ritrouarono i Nostri Moderni un nuouo modo d'Imitatione, fatta parte col mouimento della Modulatione, & parte con l'Harmonia che si trouano nella Cantilena: forse perche uidero, & conobbero, che nel recitar le loro Compositioni, non poteuano uestirsi della persona del Poeta, nel recitar le sue Poesie; ne meno di quella dell'Oratore, nel recitar le sue Orationi: percioche quello nel recitare al suono della Lira, usando quella sorte d'Harmonia, che richiede alla qualità del Poema; non può usar quelle Attioni, che usa l'Oratore nelle sue Ringhe; ilquale stando nella sua grauità, può bene & ottimamente usar quelle Imitationi col mezo dell'Attione, che conuiene nell'esprimere le materie, non solo con quelle qualità de uoci & parole, che le conuiene; ma etandio accompagnandoui i Gesti del corpo, con mouimenti atti & conueneuoli à cotal cosa: i quali accompagnati alle parole, di modo che stiano bene, hanno gran forza di commouer l'Animo de gli Ascoltanti, & di pregar l'animo de i Giudici in alcuna causa.

Prosseguindo nessa mesma argumentação, Zarlino (1588, p. 319) recorda que o grande Orador Cícero também instruía-se a partir da imitação empreendida por outras Artes, especialmente a do teatro, a fim de aplicá-la na *Actio* de seus diversos discursos tanto na voz, quanto em seus movimentos e gestos. Ao orador, prossegue o maestro repetindo a doutrina da Eloquência, não bastam as ações – ou imitações – realizadas com a voz, mas também os gestos e movimentos combinados ao discurso oral, também chamado de ‘arenga’, o que, ao músico, não é inconveniente imitar do Orador. Contudo, Zarlino insiste que não é permitido que a tal imitação seja direta (dos artifícios dos poetas, atores e oradores), pois aos músicos interessam prioritariamente outros aspectos:

Esse aspecto foi muito bem entendido e reconhecido pelo grande Orador M. Túlio Cícero, fonte de toda Eloquência. Ele, como disse acima, era muito amigo de Rócio, excelente Histrião e ator de comédia, e, de bom grado, o ouvia para aprender seus gestos e imitações e, depois, em suas arengas, poder operá-los com maestria – o que fazia, necessariamente, enquanto **Orador, ao qual era pertinente a boa *Actio* que consiste principalmente nos Movimentos do Corpo e na Voz. Os músicos, porém, não têm necessidade de semelhantes artifícios, uma vez que a eles basta apenas aquelas imitações que se podem fazer com a voz e ouvir com o sentido.** E, para que nas suas composições não faltassem artifícios que pudessem imitar, e que, nem à guisa dos Poetas nem à dos Oradores se pudesse fazer, [os músicos] começaram a exprimi-las do modo particular que vemos expresso em suas Composições. Embora alguma vezes vejamos algumas imitações estranhas,

rudes e sem nenhum decoro ou nenhum sinal de boa Harmonia, não devemos atribuí-las à Arte, mas ao artífice imperito e de pouco conhecimento – do mesmo modo que atribuímos defeito ao Orador quando ele é pouco apto a falar com maestria e quando lhe faltam essas supracitadas atribuições – muito embora os nossos modernos censores vituperem e julguem mesmo aquilo que não sabem fazer e nem ao menos entendem. Não devem, porém, por isso, os Compositores deixar de procurar usar aqueles modos convenientes que requerem a matéria e com aquela graça e gravidade que se deve fazer, o que não será, do mesmo modo, nem inconveniente nem errado – mesmo que alguns pouco instruídos não entendam. **Pois, como ao Orador quando recita é concedido, segundo as matérias que trata, não só falar, mas com alta e horrenda voz gritar e exclamar a fim de exprimir o seu conceito – caso fale de matérias com as quais ele quer induzir espanto e terror, mas, do mesmo modo, com voz suave e baixa quando quer induzir comiseração. Não é, assim, coisa inconveniente ao Músico usar semelhantes ações, no agudo e no grave, ora com voz alta, ora com voz suave, ao recitar suas composições.**

*Questa parte fù troppo ben intesa & conosciuta dal grande Oratore M. Tullio Cicerone, fonte d'Eloquentia; ilquale (come ho detto di sopra) fù molto amico di Roscio eccellentissimo Histrione & Recitatore di Comedie: perche di continuo l'udiua uolentieri, per imparare i gesti & le imitationi di esso Roscio; per poter nelle sue Ringhe adoperarle con maestà; il che faceua necessariamente, come Oratore, alquale apparteneua la buona Attione, che consiste principalmente ne i Mouimenti del corpo, & in quelli della Voce. Ma i Musici non hanno dibisogno di simili Attioni; percioche li basta solo quelle Imitationi, che si possono far con la Voce & udire col Senso; accioche le sue Compositioni non manchino di quelle cose, che da essi imitare si possono; poiche ne alla guisa de Poeti, ne à quella de Oratori non lo possono fare: onde ritrouarono da esprimerle con quel modo che si uedono espresse nelle lor Compositioni; dalle quali, se bene alle fiate si uedono alcune Imitationi strane, sgarbate, & senz'alcun decoro, & senz'alcun sale di buona Harmonia; ciò non si dee attribuire all'Arte, ma all'Artefice, come poco perito, & poco intendente di simil cose; com'anco s'attribuisce all'Oratore, poco atto al parlare con maestà, difetto; quando manca delle sudette Attioni; quantunque questi nostri Censori moderni biasimino alle fiate quello, che non sanno fare, ne meno intendono. Non debbono però per questo i Compositori, restar di cercare di usar quei modi conuenienti, che ricerca la materia, con quella maggior gratia & grauità, che si può fare; & non sarà inconueniente, ne errore alcuno, come questi poco istrutti non intendono: **percioche si come all'Oratore, nel recitar è concesso, secondo le materie che tratta tallora, non dirò palare; ma con alta uoce & horribile, gridando & esclamando, esprimere il suo concetto; & questo quando parla di cose, con lequali egli uoglia indur spauento & terrore; & tallor con uoce sommessa & bassa; quando uuole indur commiseratione, così non è cosa disconueneuole al Musico, d'usar simili attioni, nell'acuto & nel graue, hora con uoce alta, & hora con uoce sommessa, recitando le sue Compositioni.***

A imitação aqui definida por Zarlino (1588, 318) compreende basilarmente o intercâmbio entre os artifícios das várias artes, especialmente emprestados das artes cênicas e da oratória. É lícito, assim, conforme a doxa do maestro, que Músicos utilizem certos expedientes que possam mover a audiência, **proporcionando-os** aos meios próprios da Música.

O grito do Orador, como vimos na passagem acima, não será imitado absolutamente, mas em sua intenção, artística e artificialmente, bem como o sussurro ou o pensamento secreto, que nas peças de teatro é exposto em voz alta para o deleite e entendimento da assistência, mesmo que na vida ordinária, aconteça em silêncio, pois há de se conceder que a arte imite não tão perfeitamente para manter o decoro e a proporção dos atos:

Dirão, talvez, estes nossos “Sábios”, que uma coisa é Cantar e outra, proferir orações ou arengar, e que não fica bem ao Músico e ao cantor usar os modos que usam os Oradores em suas Orações. Pelo contrário, mas como disse antes, também não assinto que o Cantor deva gritar ou fazer estrépito, pois não são coisas que possuam nem proporção nem decoro. **Digo, porém, que ao cantor é concedido, enquanto Recitante naquela circunstância, tudo aquilo que também se permite aos recitantes de Tragédias e Comédias.** Estes, no entanto, muitas vezes não dialogam com outros atores, mas falam sozinhos e com eles mesmos sobre algum pensamento que não precisaria que ninguém ouvisse – como aqueles que falam em segredo. **Todavia, isso lhes é concedido fora do verossímil,** a fim de que os espectadores, tanto aqueles que estão longe da cena, quanto aqueles que estão próximos, possam ouvir aquilo que dizem e entender perfeitamente do que se trata. A estes se pode dizer que não é concedida uma **perfeita imitação.**

*Diranno forse questi nostri Sapienti, ch'altra cosa è il Cantare & altra è l'Orare ò Ringare, & che non stà bene al Musico nel cantare, ch'ei usi quei modi, che usa l'Oratore nella sua Oratione: Stà bene; questo hò detto anch'io di sopra; onde non dico, che 'l Cantore cantando debba ne gridare, ne far strepito: percioche non è cosa c'habbia ne proportionne, ne decoro; ma dico che à lui è concesso, come recitatore in quell'atto, quello che si concede à i Recitatori delle Tragedie & Comedie: i quali, se bene alle fiate non uanno **discorrendo con altri**, ma parlano soli & da loro stessi di qualche loro pensiero, ilquale non bisognarebbe ch'alcuno lo udisse; come quelli che parlano in secreto; tuttauia questo gli è concesso fuori del uerisimile; [desde que] accioche i Spettatori, tanto quelli che sono lontani dalla Scena, quanto quelli che sono da presso, possino udir quello, che dicono & intendere la cosa perfetta. Percioche si come à questi si puo dir, che non sia concesso in tutto la uera Imitatione;*

A obra que ora estamos examinando, os *Sopplimenti Musicali* de 1588, como afirma Zarlino em seu exórdio, apresenta um aprofundamento das questões que poderiam ter ficado obscuras na sua obra principal *Le Istitutioni Harmoniche* vinda à luz em 1558 – mas reeditada diversas vezes, encontrando sua última versão em 1589. No capítulo XI, Zarlino conclui suas asserções com a retomada dos argumentos do sétimo capítulo da segunda parte das *Instituições*, o qual esclarece, na perspectiva do autor, “quais artifícios a música possui para mover diversas paixões nos homens”. Embora não mencione a quem está elucidando o passo, Zarlino nos fornece algumas referências no epílogo do capítulo a respeito de uma suposta interpretação daquele passo (1588, p. 320) “ou por loucura ou maldade” onde ele supostamente teria afirmado que a música instrumental não tem poder para mover o homem, mas somente a música com

palavras. Com os adjetivos empregados na resposta, em outro tratado não poderíamos visitar em busca desse passo senão aquele de Vincenzo Galilei, o *Dialogo della musica antica, et della moderna*, publicado alguns anos antes, em 1581, onde o autor faz um grande esforço para desqualificar as doutrinas de Zarlino. À página 81 do “Diálogo sobre a música antiga e moderna” o colóquio entre os gentis-homens Giovanni Bardi e Piero Strozzi detém-se sobre a questão do puro som dos instrumentos artificiais e, já de início, traz a informação “citada” por Zarlino que procuramos:

Strozzi: Haveria o simples som de um instrumento artificial a virtude de operar algum efeito no ouvinte?

Bardi: Não tenho dúvidas, porém, Zarlino é de contrário parecer – no capítulo sétimo capítulo da segunda parte das suas Instituições – de que o som do instrumento feito com arte, sem o uso de palavras, tenha, como vos declarei acima, e também como afirma Aristóteles, virtude de imitar os costumes e os ter em si, bem como possuir a grandíssima faculdade de operar nos ânimos dos ouvintes grande parte dos afetos que o perito tocador desejar.

STR. Haueua virtù il semplice suono dell'artifitiale strumento d'operare alcuno effetto nell'uditore?

BAR. Non ne dubitate punto, se bene il Zarlino è di contrario parere nel capo 7. della seconda parte delle sue institutioni, che il suono dello strumento fatto dall'arte senza l'uso delle parole haueua secondo che io vi accennai di sopra, & come vuole Aristotile, natura d'imitare il costume, & d'hauerlo in se, & grandissima facultà d'operare negli animi degli vditori gran parte degli affetti che al perito sonatore piaceuano.

O argumento ali prossegue enumerando os lugares comuns da literatura antiga onde se podem encontrar justificativas para o emprego do instrumento artificial de modo potente, sobretudo para supostamente contradizer o Zarlino – que já de início é confrontado com a opinião do grande Aristóteles. A curiosidade hodierna aqui é que mais da metade dos lugares visitados por Galilei na boca de tais nobres – a quase totalidade, para sermos mais precisos – está elencada no próprio sétimo capítulo referido naquele vitupério – o que torna ainda mais interessante esse “confronto”. O primeiro argumento histórico trazido por Galilei (1581, p. 90) recupera a passagem onde Pitágoras teria aplacado a ira de um jovem que estava para destruir uma casa ordenando a um flautista que mudasse o metro que estava tocando bem como a altura da sua melodia – que de aguda deveria vir grave – e o volume do seu toque e, com isso, teria conseguido acalmar o rapaz e dissuadi-lo daquele ato. Com algumas variantes se pode encontrar essa mesma narrativa no *De Institutione Musica* de Boécio (2009, p. 58) e também nas “Instituições Oratórias” de Quintiliano (1584, p. 63). Diz, então, Galilei:

E, sendo isto verdade, vos confirmo com o exemplo daquele Flautista que a Pitágoras disse “Muta modum” [muda tu o modo]. Tendo ele mudado, como lhe fora ordenado, o ritmo do veloz dátilo – que antes estava – para o espondeu, bem como o tom, de agudo em grave, e de muito, em pouco som,

conseguiu aplacar o tão furioso jovem de Taormina que desistiu de incendiar a casa da meretriz contra a qual estava grandemente indignado.

& che ciò sia vero, ve lo confermo con l'esempio di quel Tibicine al quale Pitagora disse. Muta modum. il quale mutando (secondo che gli fu comandato) il rithmo del veloce dattilo che prima, era nel tardo spondeo; e'l Tuono, d'acuto in graue, & il molto, in poco suono; placò sì l'infuriato giouine Tuarominitano, che egli non abbruciò la casa della meretrice contro la quale era grandemente sdegnato.

Zarlino (1588, p. 320) comenta a narrativa iniciando pelo que considera uma má redação da passagem, pois sendo Pitágoras grego e, provavelmente também o flautista daquela mesma nacionalidade, não haveria nenhuma razão para que o filósofo ordenasse ao músico qualquer coisa em latim – como registra Galilei – e, assim, o “muta modum” convenientemente deveria ter sido escrito ou em grego, caso o autor quisesse manter a imitação do diálogo, ou em vernáculo, para a facilidade dos leitores. De todo modo, ao que importa, diz Zarlino, o conhecimento tanto dos artifícios da Oração quanto dos ritmos e pés é necessário a qualquer músico, Melopeio ou compositor para que alcance a perfeição na Arte. Já nas Instituições Harmônicas (1589, p. 86), Zarlino é mais assertivo quanto aos efeitos que os músicos modernos conseguem imprimir em sua assistência em comparação com os antigos:

Gostaria de mostrar, em parte, a ignorância e temeridade de alguns tolos Compositores – não direi-os ‘Músicos’ – modernos, os quais, porque sabem colocar quatro ou seis cifras musicais, anunciam a si mesmos como as maiores coisas do mundo – sem reputar nada aos Antigos e pouco estimando alguns **Músicos** de seu tempo. Quem os ouve, sem dúvidas diriam que eles valeriam mais à Arte da Música que Platão e Aristóteles à Filosofia. Ainda, algumas vezes, depois de terem intensamente pensado por muitos dias, expõem suas mui desordenadas e desajeitadas composições com uma tal soberba e reputação, como se tivessem composto uma outra “Ilíada” ou uma outra “Odisséia” muito mais douta que aquela de Homero.

vorrei hora mostrare in parte l'ignoranza & temerità d'alcuni sciocchi Compositori, non dirò Musici, moderni; i quali, perche sanno porre insieme quattro, ouer sei Cifere musicali, predicano di loro stessi le maggiori cose del mondo; riputando nulla gli Antichi & poco istimando alcun'altro de i Moderni; di modo che chi loro udisse, senza dubbio direbbe, che ualessero più costoro nell'arte della Musica, che non ualsero Platone & Aristotele nella Filosofia. Questi alle uolte, dopo l'hauersi lambicato il ceruello per molti giorni, pongono fuori alcune loro assai bene inordinate & goffe compositioni con tal riputatione & superbia, che li pare hauer composto un'altra Iliade, ouero un'altra Odissea assai più dotta di quella di Homero.

Embora esses compositores – não chamados propositadamente de **Músicos** aqui – digam das suas obras como excelentes, Zarlino ironiza-os quanto aos efeitos que podem obter junto à audiência e para isso traz aos nossos olhos os exemplos da Antiguidade onde, através do uso da música, se conseguiam verdadeiros e efetivos feitos – como o relato de Pitágoras

acima transcrito e outros de igual peso. Através da “prudência de Pitágoras”, diz Zarlino (1589, p. 86), e da “virtude do Músico” se puderam operar grande feitos mas, pelo contrário, afirma o maestro, em seu tempo não se ouve senão que tais composições vindas desses maus artífices, ao invés de favorecer bons efeitos, só são capazes de corromper os ânimos de quem as ouve:

Também não se ouvirá que aquela Música em nosso tempo tenha conseguido compelir alguém a pegar em armas como se lê em muitos lugares, especialmente em S. Basílio Magno, do grande Alexandre, o qual, pelo músico Timóteo, foi, por meio da Música impelido a operar tal efeito. Não se ouvirá ainda, que com o seu Canto [dos tocadores modernos] tenham feito alguém, de furioso tornar-se manso – como mostrou Amônio no *Praedicab. Porphyrij* de um jovem de Taormina que, **pela prudência de Pitágoras e pela virtude do Músico**, de furioso que era, humano e agradável tornou-se. Hoje, porém, se ouve justamente o contrário: que as vituperáveis e sujas palavras contidas em suas canções, muitas vezes corrompem os ânimos castos dos ouvintes.

[...] ne meno si udirà, che la Musica loro à i nostri tempi habbia costretto alcuno à pigliar l'arme; come si legge appresso de molti, & spetialmente appresso di Basilio Magno, del grande Alessandro; il quale da Timotheo musico qual si fusse, fù col mezo della Musica sospinto ad operare un tale effetto. Non si udirà ancora, che col canto loro habbiano fatto diuentare alcuno furioso mansueto; come mostra Ammonio In praedicab. Porphyrij. d'un giouane Taurominitano; che dall'accorgimento di Pitagora, & dalla virtù del Musico, di furioso ch'era, diuentò humano & piaceuole: ma ben si ode al presente il contrario; che le uituperose & sporche parole contenute nelle lor cantilene, corrompono spesse uolte gli animi casti de gli vditori.

Grandemente, diz Zarlino, se devem louvar e reverenciar os músicos antigos, pois através da virtude e da música conseguiam grandes coisas – muito embora, em seu tempo, pudessem parecer até inacreditáveis. De tais narrativas, Zarlino (1589, p. 87) deriva quatro artifícios que, segundo sua doutrina, explicam como conseguiam os antigos músicos obter da audiência os efeitos que se narram:

Vejo, portanto, que são quatro os elementos que juntos sempre concorreram à obtenção de tais efeitos – os quais, quando separados, pouco ou quase nada conseguem sozinhos. A primeira era a Harmonia proveniente dos sons e das vozes. A segunda, o número determinado contido no Verso, o qual chamamos ‘Metro’. A terceira, a narração de algum fato que contivesse algum costume particular – e essa era a Oração ou a fala. A quarta e última, sem a qual nada ou pouco se podia fazer, trata do sujeito que, bem-disposto e apto, poderia receber alguma paixão. E, isso podemos verificar quando, hoje em dia, operamos a simples Harmonia, sem a ela acrescentar nenhuma coisa, vemos que não tem poder de realizar nenhum dos efeitos extrínsecos que mencionamos, mas pode, de um certo modo, dispor o ânimo intrinsecamente para exprimir mais facilmente algumas paixões ou efeitos – como o riso, o choro. É patente que, se alguém ouve uma canção que não exprima senão a Harmonia, se obtém somente o prazer das suas proporções que se encontram nas distâncias entre os sons ou vozes que preparam e dispõem de um certo modo intrínseco à alegria ou à tristeza. Contudo, não pode ser, por ela, induzido a exprimir algum efeito extrínseco supracitado, ou, ainda, fazer alguma outra coisa mais patente. Se, no entanto, à tal Harmonia se acrescenta

o Número determinado e proporcionado, logo ela ganha grande força para mover o ânimo, como nas danças – que sempre nos convidam a acompanhá-las com algum movimento extrínseco do corpo e a demonstrar o prazer que obtemos nessa proporcionada combinação. Acrescendo, então, a esses dois elementos a Oração ou o ‘Falar’ que exprima Costumes por meio da narração de alguma história ou fábula, é impossível dizer qual a força destas três forças juntas. Se bem que, no entanto, se não encontrarmos um sujeito disposto, ou seja, um ouvinte que nos ouça com boa vontade e que se deleite, não se poderia ver nenhum efeito e, nada ou muito pouco poderia fazer, portanto, o Músico.

Ritrouo adunque che Quattro sono le cose, le quali sempre hanno concorso insieme in simili effetti; delle quali mancandone alcun, nulla, ò poco si potea uedere. Era la prima l'Harmonia, che nasceua da i suoni, ò dalle Voci; la seconda il Numero determinato contenuto nel Verso; il qual nominiamo Metro; la terza la Narratione d'alcuna cosa, la quale conteneua alcuno costume; & questa era la Oratione, ouero il Parlare; la quarta & ultima poi; senza la quale nulla, ò poco si potea uedere; era un Soggetto ben disposto, atto à riceuere alcuna passione. Et questo può esser manifesto; percioche se noi al presente poniamo in atto la semplice Harmonia, senz'aggiungerle alcuna altra cosa; ella non hauerà possanza di fare alcuno effetto estrinseco de i sopranarrati; ancora c'haurà possanza ad un certo modo, di dispor l'Animo intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, ouero effetti; come è ridere, ò piangere; com'è manifesto; che s'alcuno ode una cantilena, che non esprima altro che l'Harmonia; piglia solamente piacere di essa, per la proportione, che si ritroua nelle distanze de i suoni, ò uoci, & si prepara & dispone ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ouero alla tristezza; ma non è però indotto da lei ad esprimere alcuno effetto estrinseco de i sudetti, ouer fare alcuna altra cosa manifesta. Ma se à tale Harmonia si aggiunge il Numero determinato & proportionato; subito ella piglia gran forza, & muoue l'Animo; come si scorge nell'Harmonia, che si ode ne i Balli, la quale spesso ne inuita ad accompagnar seco alcuni mouimenti estrinsechi col corpo, & à mostrare il piacere, che pigliamo di tale aggiunto proportionato. Aggiungendo poi à queste due cose la Oratione; ò il Parlare, il quale esprima Costumi col mezo della narratione d'alcuna Historia, ò Fauola; è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme. E' ben uero, che se non ui si trouasse il Soggetto disposto; cioè, l'Vditore, ilquale udissi uolentieri queste cose, & in esse si diletasse; non si potrebbe uedere alcun'effetto; & nulla, ò poco farebbe il Musico.

A perfeita ação do orador musical, para Zarlino (1589, p. 89), consiste, portanto, na imitação particular, mas combinada, de determinados artifícios de diversas artes – sendo que da poesia, os músicos assumem os pés e o metro que, pela nossa arte uma vez assimilados, resultam nos diversos ritmos e, da Eloquência, a imitação da peculiar exposição das matérias que o orador empreende a partir dos diversos assuntos e fins. O maestro, no entanto, refere-se como essencial e imprescindível ao músico a boa disposição da assistência em receber o discurso musical, uma vez que caso o sujeito não queira ouvir com boa vontade o que se tem para declarar, de nada adiantarão os esforços do cantor em bem apresentar a obra artística e, consequentemente, nenhum dos efeitos esperados acontecerá:

Podemos, portanto, concluir, que através da Melodia e principalmente da

Oração – a qual contenha alguma História ou Fábula ou, ainda, outra coisa semelhante que exprima imitações e costumes – era, e ainda é, possível operar tais supracitados efeitos, sendo, assim, a Harmonia e o Número os elementos que dispõem os ânimos para que o ouvinte esteja sempre preparado e disposto – e, em vão, não se fatigue o Músico.

Si può adunque concludere, che dalla Melodia; & principalmente dalla Oratione, nella quale si contenga alcuna Historia, ò Fauola, ouero altra cosa simile, che esprima imitationi & costumi, siano stati & ancora si possino porre in atto cotali effetti; & l'Harmonia & il Numero esser cose, le quali dispongono l'animo; purché 'l Soggetto sia sempre preparato & disposto; senza il quale in uano ogni Musico sempre si affaticarebbe.

Em suma: embora a música sem palavras dos instrumentos artificiais, para Zarlino, tenham força, não se a pode comparar à música que contém palavras e que é capaz de empregar toda sorte de artifício e imitação tanto dos poetas e atores quanto dos oradores.

* * *

3.2.4. Nicola Vicentino.

Nicola Vicentino, famoso discípulo de Adriano Willaert, publicou em Roma em 1555 o tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, em cinco livros – sendo o primeiro dedicado a música teórica e sua especulação e outros quatro, à *prattica musicale* – onde também se debruçou sobre questões relativas à prática do orador musical, especialmente em dois capítulos do quarto livro, o XXIX e o XLII, ao quais ora nos deteremos. Partindo da doxa de que todas as nações dispõem de uma certa pronúncia particular, o autor no capítulo vigésimo nono, dedica-se à observação das mesmas e sua aplicação à música. A análise de Vicentino destaca-se nesse conjunto de tratados musicais, justamente por sua preocupação [retórica] de que, para que se alcancem os efeitos desejados pelo texto musical e literário, é imprescindível, sobretudo no canto em uma língua estrangeira e em latim, que os acentos e as distinções entre as sílabas curtas e longas, fortes e fracas, sejam respeitadas e corretamente expressas desde a composição até a performance. Desse modo, afirma o autor (1555, fl. 85), todas as línguas poderão ser postas corretamente em música sem quaisquer erros:

Muitos compositores em suas obras praticam um certo tipo de escrita musical “à guisa deles mesmos” que não considera a natureza das palavras, nem os seus acentos e sequer a correta distinção entre sílabas longas e breves, tanto em língua vulgar como em latim. Segundo o uso e as regras dos latinos e toscanos, se deve observar a distinção entre as sílabas longas e breves – pois, seja nas línguas francesa, espanhola ou alemã, qualquer mudança nesse sentido só traria riso entre os daquelas nações. Quando, então, se compuser música com palavras francesas, se deve observar os seus acentos [e sotaques] próprios, do mesmo modo que em latim ou em toscano, pois de acordo com a sua natureza é que se seguirá a sua pronúncia. Assim se deve proceder com todas as línguas do mundo, observando a natureza tanto das pronúncias quanto das próprias línguas em si e, dessa maneira, todos poderão colocar em música

o seu modo de cantar nos mais diversos intervalos musicais dos instrumentos. Como se pratica a música hoje não é possível escrever perfeitamente ária em francês, alemão, espanhol, húngaro, turco ou hebraico – nem em outras línguas – pois os graus e saltos de todas as nações do mundo, segundo as suas pronúncias maternas, não procedem apenas por graus conjuntos, semitons naturais e acidentais, mas por sustentidos, semitom e tom e, também, por saltos enarmônicos. Contudo, com a divisão ora proposta, poderemos acomodar as línguas de todas as nações do mundo – com as quais poderá escrever música com o seu próprio acento e a quantas vozes for conveniente.

*MOLti Compositori che nelle loro compositioni attendono à far un certo procedere di compositione à suo modo, senza considerare la natura delle parole, ne i loro accenti, ne quali sillabe siano lunghe ne breui, cosi nella lingua uolgare come nella latina: & secondo l'uso & le regole de i Latini & de Toscani si dè osseruare le pronuntie lunghe e breui, (in essemplio) come se nella lingua Franzese, & Spagnuola, et Tedesca, le sillabe loro lunghe fussero pronuntiate breui, & le breui lunghe, la natione loro riderebbe di tal pronuntia. **Il medesimo occorre nelle pronuntie musicali d'ogni natione.** Hora il Compositore auuertirà quando comporrà sopra parole Franzese, dè osseruare i suoi accenti, et sopra parole latine osseruare l'uso latino, & sopra Toscani attendere alla pronuntia Toscana; & cosi sopra parole d'ogn'altra natione, secondo la sua natura si seguirà le pronuntie loro, & la natura di quelle secondo le nationi delle lingue di tutto il mondo: **& tutti potranno porre in musica il suo modo di cantare con i gradi della diuisione del nostro stromento**, che con la musica che hora s'usa, non si può scriuere alcuna canzone Franzese, ne Tedesca, ne Spagnuola, ne Vngara, ne Turca, ne Hebreica, ne d'altre nationi, perche **i gradi & salti di tutte le nationi del mondo**, secondo la sua pronuntia materna, non **procedeno solamente per gradi di tono, e di semitoni naturali, et accidentali, ma per Diesis, e semitoni, e toni, e per salti Enarmonici**; si che con questa nostra diuisione hauremo accommodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriuer i loro accenti e comporli à quante uoci à loro parerà;*

O método alegadamente inovador de Vicentino baseia-se na observação dos diversos sotaques das diversas línguas não como alturas e intervalos musicais, mas como duração das diversas sílabas das palavras da oração, ajustadas, pela arte, como ritmos de proporcionadas durações. Uma vez conhecidos os segredos das línguas a serem colocadas e as proporções que se devem imitar, o tratadista (1555, fl. 86) também observa que a música, ou seja, os sons, devem estar submissos à natureza das palavras e também obedecer às paixões que cada uma requerer. Igualmente devem as notas musicais satisfazer os pés métricos e serem engendradas ritmicamente em conformidade à língua em que estiver escrita a oração, adequando também os andamentos – lentos ou rápidos – que melhor convierem ao propósito e decoro da composição [com grifos nossos]:

[...] Pois a música feita sobre palavras, não é concebida senão para exprimir determinados conceitos, paixões e afetos através da harmonia. Se as palavras falarem de modéstia, na composição devei proceder modestamente – e não com fúria; se de alegria, não façais a música triste e, se de tristeza, não a compoñais alegre. Quando as palavras forem de aspereza, não façais a

música doce, e quando suave, não a acompanheis de outro modo – pois parecerão disformes ao seu conceito. Quando de velocidade, não deveis compô-la lenta e mole e, quando as palavras disserem para se ficar parado, não se correrá – bem como quando falarem para caminhar juntos, devei fazer com que todas as partes se combinem em uma breve – porque esta figura musical mais se ouvirá que uma semibreve ou uma mínima. Se o compositor quiser compor sobre um assunto triste, ele deverá empregar um tempo lento e **consonâncias menores** e, sobre uma matéria alegre, deverá empregar **consonâncias maiores** em um tempo veloz, convenientemente. As consonâncias menores, porém, em um tempo veloz parecerão quase alegres uma vez que os ouvidos não conseguirão discernir a tristeza e a debilidade que querem transmitir por causa da velocidade do movimento [...].

[...] perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto, & le passioni & gli effetti di quelle con l'armonia; & se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, & non infuriato; & d'alegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soaue, non s'accompagni in altro modo, perche pareranno difforni dal suo concetto, & quando di uelocità, non sarà pigro & lento: & quando di star fermo, non si correrà; e quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno con una breue, perche quella piu si sentirà che con una semibreue, o con una minima: e quando il Compositore uorrà comporre mesto il moto tardo, et le consonanze minori seruiranno à quello; et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto ueloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, nondimeno il moto ueloce, farà parere quelle quasi allegre, perche gl'orecchi non capisseno la sua mestitia e debolezza per cagione della uelocità del moto [...]

As consonâncias maiores e menores referidas acima são ainda um lugar comum, mesmo em nossos dias, para música alegre e triste, respectivamente, embora no contexto do século XVI tal artifício não possuísse a conotação simplista e superficial que costumamos verificar sobre esse passo em nosso tempo. O princípio da imitação da natureza, nos moldes retóricos e poéticos, requer uma verossimilhança que seja expressa através dos artifícios de cada arte e, no caso da música, Vicentino argutamente examina a natureza dos sons, ritmos e andamentos à luz dessa mimese conjugada à observância estrita do texto proporcionadamente. A formulação técnica da preceptiva dos antigos rétores elencada há pouco pelo tratadista torna-se, ainda, mais profunda quando inserida no rol das demais doxas retórico-musicais pois expõe a preocupação decorosa dos artífices com a perfeita imitação e emissão. Também refere-se Vicentino (1555, fl. 86) à ordenação, na composição, da entrada e das pausas das diversas vozes na polifonia [em contraponto imitativo] para a melhor acomodação e entendimento do discurso:

[...] Quando as diversas vozes disserem juntas palavras em uma composição será bom que, quando uma parte comece a cantar, por exemplo, uma breve seguida de uma semibreve e duas mínimas – caso as partes sigam a mesma pronúncia ao falar uma depois da outra – o ouvido ficará satisfeito se todas as vozes pronunciem a mesma figuração musical. O mesmo acontecerá quando

se empregarem os diversos tipos de pausa – que devem manter a mesma ordenada sequência – observando que a parte que primeiro concluir a imitação deverá ser também a primeira a recomençar a falar.

et alcune uolte quando nelle compositioni le parole parleranno insieme, faranno buon effetto; e quando una parte incomincerà cantare con una breue, & poi che seguirà con una semibreue, & poi con due minime, & che l'altre parti seguiranno la medesima pronuntia di parlare, una parte doppò l'altra; allhora l'orecchia resterà molto soddisfatta di tal pronuntia: il medesimo occorrerà quando le parti entreranno con un'ordine medesimo di sospiri, ò di pausa, ò di pause equali una doppò l'altra; et quella parte che prima finirà, dè esser la prima à recominciare,

À observância do ordenamento das frases e a imitação das mesmas nas diversas vozes chama Vicentino de “bela pronúncia” uma vez que de modo ordenado convertem a imitação em artifício da arte. A esse fim, e para arrematar o argumento, Vicentino (1555, fl. 86) declara:

Portanto, a conclusão das belas pronúncias será a seguinte: quando as ditas pronúncias forem acompanhadas pelo movimento [pelo andamento da obra] e pelas justas consonâncias, fará bela pronúncia; quando as palavras declarem sobre o repouso, que se faça uma pausa, e quando disserem de suspiros, que se façam suspiros imitando as palavras. Operando assim, o compositor aprenderá mil outras belas fantasias [improvisos] ordenando uma coisa sempre após a outra. Se deve, porém, advertir que não é possível ensinar tudo que ocorre nas composições porque os acidentes ocorrentes no ato de compor ensinam certas coisas que o estudante que não as pensou, passa, portanto, a pensar.

Adunque la conclusione delle belle pronuntie sarà questa; che quando dette pronuntie saranno accompagnate, dal moto, con le loro consonanze in proposito farà bella pronuntia; et quando le parole parleranno di riposo, si potrà far una pausa, e quando di sospiri, far de sospiri per imitare le parole: e così il Compositore operando imparerà mille altre belle fantasie, perche si cauerà una da l'altra; e si dè auuertire che non si può insegnare il tutto che occorre nelle compositioni, perche gl'accidenti nel comporre insegnano certe cose, che lo Studente non ha pensato, ne pensa.

No quadragésimo segundo capítulo, no entanto, Vicentino (1555, fl. 94 – erroneamente impresso como 88) nos brinda com um discurso sobre o concerto das composições onde regra, sobretudo, aos cantores, quais os procedimentos que se devem realizar quando da performance de uma obra musical. Seja em latim ou em língua vernácula – estrangeira ou não –, o músico deve sempre emitir o discurso musical em conformidade com o assunto que cada parte da obra retrata. Além do correto acento das palavras, como vimos, também aqui Vicentino reforça a necessidade do cantor expressar com variedade vocal as diferentes nuances e artifícios da composição – também chamadas de *maneiras* [relativas à mão ou estilo de cada compositor]. Como são diversos os artifícios que o compositor emprega para deitar as palavras em música, variadas devem ser as maneiras que o intérprete empregará para belamente pronunciar as frases

musicais. Ornamentando com *górgias* ou *diminuições* as diversas passagens, o cantor que bem observar tais preceitos por toda a audiência será considerado, portanto, como um homem judicioso:

As composições diferem-se umas das outras segundo as matérias [assuntos] sobre as quais são compostas. Entretanto há cantores que, não observando do que se tratam as peças, cantam-nas sem nenhuma consideração ao assunto de que são feitas – sua natureza e uso – e sempre de um censurável modo pessoal. Tais como as diferentes composições empreendidas sobre variados assuntos e fantasias portam em si diversos artifícios de escrita musical, também deve o cantor considerá-los, observando a mente do Poeta Músico, seja em vernáculo ou latim. É, portanto, necessário que o cantor imite com a voz a composição, empregando para tal, diferentes modos de cantar conforme a diversidade dos artifícios [das maneiras de compor]. Aquele que assim proceder, será julgado pela audiência como um homem judicioso e, por dispor de muitas maneiras de cantar, demonstrará ser abundante e rico dos artifícios da arte – entre eles, a *górgia* e as *diminuições* – que acompanham as obras em suas passagens convenientemente.

Differenti sono le compositioni, secondo che sono i soggetti, sopra che sono fatte, & alcuni cantanti molte uolte non auuertiscano, cantando sopra che sia fatta la compositione, & cantano senza alcuna consideratione, & sempre à un certo suo modo, secondo la sua natura & il suo uso, & le compositioni che sono fatte sopra uarij soggetti, & uarie fantasie; portano seco differenti maniere di comporre, & così il cantante dè considerare la mente del Poeta Musico, et così del Poeta uolgare, ò Latino, & imitare con la uoce la compositione, & usare diuersi modi di cantare, come sono diuerse le maniere delle compositioni, & quando usera tali modi, sarà giudicato da gli oditori huomo di giuditio, & di hauere molte maniere di cantare, & dimostrerà esser abundante, & ricco di molti modi di cantare con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni, secondo li passaggi, in suo proposito:

Igualmente dos cantores, à imitação dos compositores, se espera que, considerando a natureza das matérias dispostas em música e o seu fim, proporcionem sua *Actio* com diligência. Afirma Vicentino (1555, fl. 86):

[...] Porém há aqueles que demonstram à audiência o seu pouco juízo e consideração quando cantam, pois em uma passagem triste, a cantam alegre e, também o contrário, quando devem cantar alegre, cantam triste. [...]

[...] ma sono alcuni cantanti che à gli oditori dimostrano il suo poco giuditio, & poca consideratione, quando cantano, & che ritrouano un passaggio mesto, lo cantano allegro; & poi per il contrario quando il passaggio è allegro lo cantano mesto.

A ornamentação, especialmente a diminuição, ou seja, a substituição de figuras musicais de regular duração por outras rápidas e virtuosas usadas mormente nas cadências, também deve refletir o espírito da composição, segundo Vicentino (1555, fl. 87). Além da consideração ética, o tratadista dá, sobre a matéria, também preceito sobre como se pode evitar, quando se realiza

tal artifício [improvisado] – que muitas vezes preenche a obra com mais dissonâncias que consonâncias – inconvenientes técnicos, como a diluição da melodia, que com sua secção, poderia omitir algum pilar harmônico da composição, deixando a harmonia incompleta:

Muitos afirmarão que as diminuições quando são realizadas nos lugares devidos da composição e no tempo correto parecerão muito boas. No entanto, estas devem ser mais usadas quando houver ao menos quatro vozes [partes da polifonia], porque a diminuição sempre **perde** muitas consonâncias e adquire dissonâncias e, ainda que pareça delicada ao ouvinte não prático de Música, tem o poder de tornar incompleta a harmonia. E, mesmo que não desfalque a harmonia e, que a bela disposição da diminuição se possa demonstrar pelo bom cantor nas composições, será muito bom que algum instrumento acompanhe o cantor tocando a canção justa, sem ornamento e tal como escrita – pois, mesmo com a diminuição não se suprimirá nenhuma parte da harmonia uma vez que o instrumento, naqueles termos, fará todas as consonâncias. Quando o tocador, no entanto, quiser *diminuir* sua parte e aquele que cantar quiser também fazê-lo – e se tocará e cantar, por ambos e a um mesmo tempo, uma diminuição diferente – concordes não estarão, mas se estiverem bem concertados, farão bom som. No entanto, nas composições que se cantam sem instrumentos, apenas serão boas se forem compostas a mais de quatro vozes porque onde faltar uma consonância, a outra parte a cobrirá ou com uma oitava ou com o uníssono, e não ficará empobrecida a harmonia [...].

Questi tali auuertiranno che le diminutioni quando sono fatte ne i luoghi debiti, & in tempo paiono molto buone, quelle si debbono usare à più di quattro uoci, perche la diminutione sempre perde assai consonanze, & acquista molte dissonanze, anchora che paia delicata all'oditore non pratico di Musica, nondimeno è di perdita di armonia, & acciò che l'Armonia non si perdi, & che la bella dispositione del diminuire, si possi dimostrare, dal buon cantante nelle compositioni, sarà molto buona tal diminutione nelli stromenti i quali sonaranno la compositione giusta senza diminuire, & come sarà notata, perche con la diminutione non si potrà perder l'armonia che lo stromento terrà le consonanze ne i suoi termini: ma quando il sonatore diminuirà la compositione; & colui che canterà uorrà insieme diminuire la compositione, che si sonerà, & che si canterà se ambo due diminuiranno in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme, d'accordo, non faranno buono accordo, ma quando saranno ben concertati, faranno buono udire; poi nelle compositioni che si canteranno senza stromenti, le diminutioni saranno buone, nelle compositioni à più di quattro uoci, perche oue mancherà una consonanza, l'altra parte la rimetterà ò con l'ottava, ò con l'unisono, & non li rimarrà pouertà d'armonia [...].

O preceito, no entanto, mais significativo à *Actio* do orador musical dado por Vicentino (1555, fl. 86) se desenvolve no princípio da adequação do texto às inflexões da voz regrada pela opinião do compositor. Essa imitação, afirma o autor, embora não esteja muitas vezes anotada nas partituras (dada a particular configuração gráfica daquelas), consiste na justa entoação que se requerem as paixões que acompanham as palavras – e, que na arte da música, se proporcionam em uma proferição ora mais forte, ora mais fraca, mas também mais lenta ou mais rápida. A imitação artística da mudança na velocidade da pronúncia das palavras do texto,

adaptada aos meios particulares da Música, segundo Vicentino, consiste em uma mudança da medida da *battuta*, ou seja, da referência do tempo da música – do seu andamento. Uma vez unânime aos cantores a alteração da medida da música – e para melhor demonstrarem, através da harmonia musical, os afetos das palavras – determinados trechos da canção poderão ser executados em uma proporção musical diferente, mais lenta ou mais rápida. Embora possa ser difícil o concerto perfeito daquela mudança de andamento, diz Vicentino que, com experiência se pode fazê-la com excelência, uma vez que muito benefício e graça traz à canção tal alteração em comparação com a execução uniforme (sem tais acidentes) de uma peça do início ao fim:

Todo cantor deve estar atento quando cantar “lamentações” ou outras composições tristes, de não fazer nenhuma diminuição, porque as composições tristes parecerão alegres e, pelo contrário, não se deve, tanto em língua vulgar quanto em latim, se cantar triste matérias alegres. Se deve advertir que no concerto de assuntos em vernáculo e, querendo deixar satisfeita a assistência, é necessário cantar as palavras conforme a opinião do compositor e **exprimir com a voz aquelas entoações que acompanham as palavras, com aquelas paixões**. Ora alegres, ora tristes, ora suaves, ora cruéis, **os assuntos pronunciados pelo músico devem estar estreitamente unidos à emissão** diligente das palavras e notas, pois muitas vezes se emprega uma certa ordem e proceder quanto à escrita das composições, que não explicita onde a fala deve ser *piano*, forte, rápida [presto] ou devagar, ou ainda, em atenção às palavras, onde se deve mudar o andamento [a Medida da *battuta*] para demonstrar os afetos das paixões das palavras e da harmonia. Tal mudança de andamento [de medida / da referência da *battuta*] não parecerá coisa estranha ninguém, se todos os que estiverem cantando algum trecho, concertando-o perfeitamente, concordarem onde deve acontecer a mudança da medida – a fim de **evitarem** quaisquer erros. **A composição cantada com mudanças de andamento [medida] é muito mais graciosa do que aquela que vai até fim sem nenhuma variação** – e a experiência logrará confiança a todos para realizar tal artifício.

[...] Ogni cantante auuertirà quando canterà, lamentationi, ò altre compositioni meste di non fare alcuna diminutione, perche le compositioni meste, pareranno allegre; & poi per l'opposito non si dè cantare meste, nelle cose allegre così Volgari, come Latine, & s'auuertirà che nel concertare le cose uolgari a uoler fare che gl'oditori restino satisfatti, si dè cantare le parole conformi all'opinione del Compositore; & con la uoce esprimere, quelle intonationi accompagnate dalle parole, con quelle passioni. Hora allegre, hora meste, & quando soauì, & quando crudeli & con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole & delle note, & qualche uolta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scriuere, come sono, il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muouere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia, ad alcuno non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura, tutti à un tratto cantando mentre che nel concerto s'intendino, oue si habbi da mutar misura che non sarà errore alcuno, & la compositione cantata, con la mutatione della misura è molto gratiata, con quella uarietà, che senza uariare, & seguire al fine, & l'esperienza di tal modo farà certo ognuno,

A leitura proposta por Vicentino não deve, no entanto, contradizer a recomendação de

uma *battuta* segura e uniforme que se apregoa de modo unânime por seus pares ao longo daquele século, mas, certamente, imbuir o músico do espírito da Eloquência que, como vimos, é recuperado para as mais diversas aplicações musicais. Ademais, a mudança proposta – como aprofunda-a o próprio autor ao fôlio 43 – diz respeito a escolha de outra figura musical maior ou menor para o governo da *battuta*, ou seja, de uma divisão ou multiplicação da velocidade de modo proporcional. Diruta (1593, p. 24 do quarto livro) diz que “a *battuta* ordinária requer que se bata *alla semibreve*” mas Vicentino amplia essa noção declarando (1555, fl. 43) que o “*moto* [movimento da *battuta*] das composições se podem escrever de oito modos, com oito figuras”: o primeiro *moto* se fará com a Máxima e será chamado de *Moto tardissimo*, o segundo, com a Longa, e será nomeado *moto tardo*, o terceiro, com a Breve, e chamar-se-á *moto naturale*, o quarto, com a Semibreve, e será *moto mediocre*, o quinto, com a Mínima, será chamado *moto più che mediocre*, o sexto, com a Semínima, será *moto presto*, o sétimo, com a Colcheia, será chamado de *moto ueloce* e o oitavo *moto* será feito com a semicolcheia e será chamado de *moto uelocissimo*:

O *Moto* nas composições musicais é muita importância. É tão potente que faz transformar a natureza das escalas, das consonâncias, das palavras e dos instrumentos. Aquela composição que não tiver o *moto* em acordo à matéria das palavras, ou, ainda, segundo um outro propósito determinado, não será agradável aos ouvintes porque parecerá feita sem estudo ou sem nenhum juízo.

IL Moto delle compositioni è di molta importanza, et è sì potente che fa tramutar natura à i gradi, alle consonanze, alle parole, & alli stromenti; & quella compositione che non haurà il moto, secondo il suggietto delle parole, ò secondo il proposito d'altre fantasie, non sarà grata à gl'oditori, perche parerà fatta senza studio, senza alcun giuditio [...]

Sem dúvidas, a regra que Vicentino dá (1555, fl. 95) é notoriamente tributária das práticas do orador e literalmente se podem encontrar referências da *Actio* em muitas passagens. Em especial, o maestro demonstra como o orador e a própria Eloquência é imitada pelo músico em sua atuação e como os artifícios tanto oratórios quanto musicais são empregados para a mais eficiente moção da audiência:

A experiência do Orador nos ensina, por exemplo, como, na Oração, deve-se pronunciar – ora forte, ora *piano*, ora mais devagar, ora mais rapidamente – para melhor mover a audiência. Também alterar a medida da *battuta* tem grande efeito sobre o ânimo e, por essa razão, é preferível cantar a Música de cór para que mais facilmente seja possível imitar os acentos e afetos das partes da oração. Que efeito faria o Orador que recitasse uma bela oração sem a ordem de acentos, pronúncias, movimentos velozes e lentos e dizeres suaves e fortes? Certamente não comoveria sua audiência. O mesmo deve ser considerado à Música pois se o Orador move os ouvintes com as ordens supracitadas, quanto mais a Música, recitada com os mesmos ordenamentos, e acrescida por uma Harmonia bem coesa, poderá fazer.

[...] & la esperienza, dell'Oratore l'insegna, che si uede il modo che tiene nell'Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muoue assai gl'oditori, & questo modo di muouere la misura, fà effetto assai nell'animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & effetti delle parti dell'oratione, & che effetto faria l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine de i suoi accenti, & pronuntie, & moti ueloci, & tardi, & con il dir piano & forte quello non muoueria gl'oditori. Il simile dè essere nella Musica, perche se l'Oratore muoue gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, farà molto piu effetto [...]

A récita de cór da oração musical citada por Vicentino (1555, fl. 95) tem por fundamento a prática dos oradores e dos pregadores sacros que tradicionalmente proferem seus discursos não apenas com palavras, mas com gestos e movimentos – e, usualmente, *ala mente*. A combinação, portanto, da bela emissão de palavras, gestos e movimentos proporcionados com a graça da performance de cór, garante, para músicos, oradores e pregadores, uma grande eficácia e beleza ao discurso:

A experiência do Órgão de tubos ensina que mesmo só a entoação das vozes acompanhadas pelas consonâncias sem a pronúncia de palavras faz milagres ouvir, quanto mais excelente seria a Música se os cantores pudessem com a pronúncia das vozes e das palavras, entoar e cantar uma composição assim justa como faz o Órgão. Se, porém, aqueles cantores não puderem empregar tal justa entoação, ao menos usem de diligência para afinarem-se o máximo possível em seus concertos e, se a música for cantada de cór mais graça obterá em seus ouvintes do que se for lida nas partituras. Se deve buscar o exemplo dos pregadores e oradores que, se recitassem suas prédicas e orações lendo de um papel, menos graça e gratos ouvintes obteriam, uma vez que os movimentos e acentos musicais movem mais os ouvintes quando se combinam.

et l'esperienza dell'Organo insegna, che solamente con l'intonatione delle uoci accompagnate dalle consonanze, senza pronuntia di parole fà mirabil'udire, ò quanto sarebbe fuore di modo eccellente la Musica, sè i cantanti potessero con la pronuntia delle uoci, & delle parole, intonare, & cantare, una compositione cosi giusta, come fà l'Organo. Hora se quelli non potranno usare tal giusta intonatione almeno non useranno diligenza di accordarsi, più che potranno ne i loro concerti, & quando la Musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata, che quando sarà cantata sopra le carte, & si piglierà l'esempio dalli predicatori, & da gli Oratori, che si recitassero quella predica, et quella oratione, sopra una carta scritta quelli non hauriano ne gratia, ne audienza grata, perche i sguardi, con gli accenti musicali muoueno assai gli oditori quando sono insieme accompagnati,

Curiosamente Vicentino cita acima o Órgão de tubos como instrumento artificial referência para a imitação dos cantores, sobretudo por sua justa entoação e afinação. A emulação do canto pelo instrumentista é tópico recorrente e fundamental para a compreensão,

de fato, dos argumentos que aqui estamos tratando, pois é da voz eloquente do orador que o cantor se espelha em sua emissão – e de ambos, hierarquicamente abaixo se encontra o tocador que deve emendar sua prática e fabricar seu discurso a partir da música com palavras. No entanto, o órgão de tubos goza de um certo estatuto excepcional quanto a essas considerações, conforme o encomia Vicentino nesse passo. E, nessa mesma esteira, veremos a seguir como Girolamo Diruta no seu tratado “Sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado” publicado em 1593 em Veneza, estabelece para o organista as diretrizes para a referida perfeita performance e as razões retóricas que situam o órgão, segundo Diruta, como o “Rei dos instrumentos”.

* * *

3.2.5. Girolamo Diruta.

Sob a forma clássica do Diálogo emulado entre o cortesão Transilvano e Girolamo Diruta – personagem e autor do tratado – se desenvolve o *Il Transilvano*⁶². Publicado em Veneza, na oficina *della Pigna*, em dois volumes – o primeiro, de 1593 e, o segundo – dividido ainda em quatro livros – em 1610, reúne de modo profundo as doutrinas técnicas do órgão de tubos e da música quinhentista e também um largo aparato retórico que cobre toda a produção. Monumento à prática tecladística de Claudio Merulo e Andrea Gabrielli, famosos músicos da Sereníssima, “O Transilvano” é também um marco cultura da retórica musical justamente por sua invenção que combina um sofisticado jogo entre a arte da música e a cortesia.

Um dos mais antigos instrumentos musicais artificiais, o órgão de tubos, é citado desde a Antiguidade por suas características particulares e notadamente excelentes. Vitruvius, autor romano do último século antes de Cristo, diz no livro X, capítulo oitavo, que o órgão é uma engenhosa máquina artificiosa, hidráulica, com teclas e, que serve às artes musicais. Quintiliano também se refere ao órgão, no livro IX das “Instituições Oratórias”, como *organa* – nome que também poderia significar todo tipo de instrumento musical artificial. Diruta (1593, p.2) visita esse tópico e, por antonomásia, afirma que o órgão é o Instrumento *por Excelência*: “[...] que recolhe em si todos os outros instrumentos, a virtude de todos os outros [...] e é Rei dos instrumentos, com razão colocado nas Santas Igrejas de Deus”. Tal sítio empresta ao órgão um decoro diferente dos demais instrumentos, uma vez que, predominantemente nesse período, o órgão era o instrumento típico para o culto católico. Desde o 76º pontífice, o papa católico

⁶² O referido tratado se encontra traduzido à língua portuguesa e foi objeto de estudo de Dissertação de Mestrado defendida na ECA-USP em 2013 com apoio da FAPESP. Pode ser facilmente acessado através da sua referência: REZENDE PORTO, Delphim. Girolamo Diruta: Il Transilvano – diálogo sobre o verdadeiro modo de tocar órgão & instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII. 2013. 342f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Vitaliano I, afirma Diruta (1593), a Igreja Católica admitiu às liturgias, que antes, eram somente cantadas – tal como ainda é hoje nas Igrejas orientais ortodoxas – o uso do órgão.

No exórdio do primeiro volume, Diruta (1593, p. 2) afirma:

[...] [o órgão] é mais excelente e mais nobre que os demais [instrumentos], por melhor representar a voz humana, valendo-se para isso, do sopro e da mão [...] Os tubos, independentemente do material de que são feitos, são como a garganta do Homem por onde passa o espírito que forma o som e a voz [...]. Se pode quase seguramente dizer que o órgão é um animal artificioso que fala, soa e canta com as mãos e com a arte do homem, e por tal razão está no Templo de Deus [...].

& tanto maggiormente è de gli altri più Eccellente & più nobile, quanto meglio rappresenta la voce humana, operandosi in esso il fiato, & la mano. [...] Et le canne di qual materia elle si siano, rappresentano le fauci humane, per doue passa lo Spirito à formare il suono, & la voce. [...] che quasi si puo securamente dire, che l'Organo sia vno Artificioso Animale, che parli, suoni, & canti con le mani, & con l'arte dell'huomo, & che per tale cagione sia nel Tempio di Dio

A descrição retórica do órgão de tubos como “animal artificioso” que “fala, soa e canta” através da arte do organista, nos remete às preceptivas do orador de um modo diverso, mais complexo em sua abordagem, uma vez que o mencionado decoro do instrumento e seu encômio o declaram como uma espécie de ente da arte que melhor imita a voz humana através da sua garganta que é conjunto dos tubos. Eleito pelo tratadista como superior aos demais instrumentos artificiais, o órgão requererá do seu tocador também um específico modo de operação – que está contido no primeiro volume, à pagina 10. Essa doutrina – a “Regra para tocar os órgãos disciplinadamente com gravidade e elegância” – apresenta instruções desde como o organista deve sentar-se diante do instrumento até doutrinas artísticas que, embora não tenham necessariamente uma conotação meramente discursiva, mas pelo contrário, bastante prática, também se revestem de uma decorosa *Actio* [com grifos nossos]. Como o tratado é construído sob a forma dialogal, faz-se necessário saber quem são seus personagens: a abreviação “Tr” refere-se ao cortesão Transilvano, discípulo que deseja aprender a arte do órgão, e “Dir”, o próprio autor – mestre – feito personagem:

Dir: A regra que vos quero dar para tocar disciplinadamente os órgãos, à primeira vista, vos parecerá um tanto obscura e difícil. Contudo, ilustrada por mim com claríssimos exemplos, vos parecerá muito fácil e evidente. Para começar, a regra se apoia sobre alguns preceitos. O primeiro destes é que o Organista deve se acomodar no instrumento de modo que fique no meio do teclado. O segundo, **que não faça gestos ou movimentos desnecessários**, mas que fique **com o corpo e a cabeça retos e graciosos**. Terceiro, que o braço conduza a mão e que a mão fique sempre reta na direção do braço, nem mais alta nem mais baixa – o que acontecerá quando o pulso mantiver a mão um pouco mais alta, de modo que a mão se nivele com o braço. Aquilo que vos digo de uma mão, entendo também para a outra. Quarto, que os dedos

fiquem igualmente dispostos sobre as teclas, porém, um pouco curvos. Ademais, que a mão fique por sobre o teclado, leve e relaxada, porque de outro modo os dedos não poderiam se mover com agilidade e prontidão. Finalmente, que os dedos pressionem – mas não batam as teclas – e se ergam da mesma, conforme esta se levanta. Embora estes preceitos aparentem ter pouca ou nenhuma relevância, devei, porém, tê-los em alta conta, pela utilidade que oferecem. **Estes fazem, pois, que a harmonia resulte doce e suave e que o organista não se incomode ao tocar.**

Dir: La regola, che dar, ui uoglio per sonar regolatamente Organi, a prima fronte ui parrà alquanto oscura, e difficile; ma illustrata da me, con chiarissimi esempi, ui si renderà facilissima, & euidentissima. E per cominciare di quà, la regola è fondata sopra alcuni documenti. Il primo de' quali è, che l'Organista deue accommodarsi con la persona in modo, che stia per mezzo la tastura. Il secondo, che non facci atti, ò mouimenti con la persona, ma stia col corpo, e con la testa dritto, e gratioso. Terzo deue farsì, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia sempre dritta, uerso il braccio, e che non sia più alta, né piu bassa, di quello, il che sarà quando il collo della mano si terrà alquanto alto, perche così la mano si pareggerà col braccio, e quel, ch'io dico d'una, intendo dell'altra mano ancora. Quarto, che le dita stiano pari sopra li tasti, ma però inarcate alquanto: Oltre di ciò, che la mano stia sopra la tastatura leggiera, e molle, perche altrimenti le dita non si potrebbero mouere con agilità, e prontezza. E finalmente, che le dita premano il tasto, e non lo battano, e leuando le dita quanto s'inalza il tasto. E se ben questi documenti paiano di poco, ò di nessun momento, se ne deue però far grandissimo, conto, per l'utilità, che n'apportano: poi che fan sì, che l'armonia riesca dolce, e soaue, e l'Organista non se incomodi nel sonare.

Mais uma vez temos também no tratado de Diruta (1593, p. 10) referência aos gestos – já tão discutidos na tratadística da Eloquência e aqui atualizados na arte da Música de maneira especial. O necessário controle dos atos, para que o músico não realize nenhum trejeito inconveniente quando da sua performance, mas aproveite todos os movimentos como ferramentas para demonstrar sua diligência e elegância encontra nesta regra também grande consideração. Mesmo que não prejudique, à primeira vista, a produção do som, diz Diruta, uma inconveniente postura não pode transmitir a necessária gravidade que do organista é esperada.

Do mesmo modo, o tratadista também bem vitupera aquele tecladista que, durante uma performance, permite que seu corpo muito se contorça e dobre ridiculamente – pois, como diz o Transilvano ironicamente no diálogo, “é grosseiro ver alguém tocar sem gravidade [...] e fazer mil gestos com o corpo – ao invés de deleitar através do som nos diverte com o riso”.

Ainda que a regra seja, no *Il Transilvano*, própria para as várias considerações sobre o órgão de tubos, tais orientações sobre os movimentos durante a performance, são, para Diruta (1593, p. 10), comuns a todos os instrumentistas [grifos nossos]:

Tr. À primeira vista, de fato, parece que os preceitos não são úteis, mas creio que não apenas são úteis, mas muito úteis e necessários. **Desejo, porém, saber o que mais prejudica a harmonia: ter a cabeça reta ou torta, ou ter os dedos curvos ou retos.** Dir. Eu vos respondo que em nada diminui a harmonia;

porém, **é nisto que se vê a gravidade e a elegância do organista.** É por essa razão que o Sr. Cláudio Merullo de Correggio, por observar estes preceitos que por ora vos disse, seja, ao mesmo tempo, tão elegante e gracioso. **Ao contrário: um que muito se contorça ou se dobre se assemelha mais um ridículo ator de comédia que um organista.** Por isso, infelizmente, muitas das obras de um *cotant'huomo*, como o Sr. Cláudio, não obtém a consideração que deveriam apesar da elegância com que são feitas, pois, algum destes maus organistas, por capricho, toca e ultraja, por assim dizer, a arte, colocando a razão de suas próprias limitações numa suposta dificuldade daquelas obras. Eu não poucas vezes me encontrei com estes tais, e onde eles diziam ser difícil, eu dizia que eram fáctimas, pois, uma vez ensinada-lhes esta regra e estes preceitos, constatarem que a razão de não conseguir tocá-las residia na ignorância da correta maneira de fazê-las e não da dificuldade, em si, das obras.

Tr. **E as obras dos outros valent'huomini (outros compositores) funcionarão com esta regra da mesma maneira** que aquelas obras do Senhor Cláudio? Dir. Sem dúvidas, pois esta **minha regra não obterá o nome de regra geral, se com ela não se pudesse tocar as obras de quem quer que seja** e também aquelas, compostas para outros instrumentos – **como as obras e regras do misier Girolamo da Udine [Dalla Casa],** mestre de concertos da Ilustríssima Senhoria de Veneza, e também aquelas do virtuosíssimo e muito gentil misier **Giovanni Bassano,** nas quais vereis toda sorte de diminuições para cornetti, para violinos e também passagens para cantar. Tais difícilimas diminuições, nunca se veriam bem feitas ao órgão, se não se observasse esta regra. Tr. Muito bem, mas voltemos às observações dadas-me acima. **De fato é grosseiro ver alguém tocar sem gravidade, como dissesstes, e fazer mil gestos com o corpo: ao invés de deleitar através do som nos diverte com o riso.** Deixemos, entretanto, isto por ora e vamos às outras observações. O que importa, como me dissesstes, é que o braço conduza a mão e que a mão fique harmônica ao restante.

Tr. Par bene al primo scontro, che li datti documenti non siano utili, ma io mi dò à credere, che non solo siano utili, ma utilissimi, e necessarissimi. Ma pur desidero sapere, che toglia à l'armonia, il tener dritta, ò storta la testa, pari, ò inarcate le dita.

Dir. Io ui rispondo, che nulla toglie all'armonia, ma che da questo si scorge la

grauità, e leggiadria dell'Organista, e di qui nasce, che tanto leggiadro, e gratioso insieme è il Signor Claudio Merulo da Correggio, per osseruare questi documenti, che pur hora ui hò detto. La doue per lo contrario uno, che si troce, ò piega assomiglia piu tosto à un didicolo atteggiatore di Comedia: E di qui nasce anco quell'altra difficoltà, che l'opre d'un cotant'huomo non fanno quella riuscita, che douriano, e con quella leggiadria, che sono fatte, perche ogn'uno come li uà per capriccio, suona, e strapazza (per così dire) l'arte, dando'poi la cagione alla difficoltà di quelle; e piu d'un paro di uolte mi son

incontrato in questi tali, e doue eglino diceuano esser difficili, io facilissime diceua, & insegnatali questa regola e questi documenti, si sono aueduti, che dall'ignoranza di non sapere ritrouare il modo, e non dalla difficoltà di quelle,

nasceua il non poterle sonare.

Tr. E l'opre de gli altri ualent'huomini riusciranno con questa regola in quellaguisa, che quelle del Signor Claudio? Dir. Non è dubio alcuno, ne questa mia regola sortirebbe nome di regola generale, se con essa non si potesse sonare l'opere di qual si uoglia, anzi ui dirò di più, che anco quelle,

che son atte per altri istrumenti; como l'opere, & regole composte da misier Girolamo da Udine, maestro di concerti della Illustrissima Signoria di Venetia. Et anco quelle del uirtuosissimo, & gentilissimo misier Giouanni Bassano, nell quali opere uedrete ogni sorte di Diminutioni, & per Cornetti, & per Violini, & anco passaggi per cantare, le quali diminutioni sono difficilissime, nè uerrebbeno mai ben fatte nel Organo, se non si osseruasse questa regola. Tr. Benissimo, ma ritorniamo à gli auuertimenti datimi di sopra; e poi che brutissima cosa è il veder sonare senza grauità, come voi dite, e far mille atti con la uita; cosa piu tosto da muouere al riso chi uede, che il suono aggradisca à gli orecchi. Ma lasciamo questo per hora, e veniamo à gli altri auuertimenti. Che cosa importa, che il braccio guidi la mano, e che la mano stia pari, con tutto il resto, che voi mi diceste.

Diruta na passagem acima cita dois conhecidos e importantes músicos de seu tempo: Giovanni Bassano e Girolamo Dalla Casa [detto da Udine]. Ambos os instrumentistas publicaram tratados de Música *prattica* e suas obras são verdadeiros referenciais do contraponto de diminuições (de ornamentação) destinado para os músicos profissionais – dada a sua escrita técnica privada dos paramentos cortesãos que, por exemplo, dispõe o tratado de Diruta. Dalla Casa em 1584, outrossim, publicou em Veneza um interessante volume de diminuições, o *Il vero modo di diminuir com tvtte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*, no qual o autor traz uma interessante doutrina para a emulação, nos instrumentos de sopro, de uma sonoridade que alegadamente imitaria a voz humana através de artifícios técnicos. Essa verdadeira metalinguagem que Dalla Casa propõe – assim como Silvestro Ganassi (nos tratados de 1535 e 1542) e outros – consiste no que ele chama de três línguas principais que devem ser praticadas para a imitação da voz humana, com a própria língua e a mão do instrumentista: a primeira, chamada de língua de *gorgia* consiste em três articulações ao instrumento com as sílabas *ler-ler*, *der-ler* e *ter-ler*. O primeiro proferir é, pelo autor considerado mais doce, o segundo, medíocre [mediano] e, o terceiro, mais bruto, pois tem um proferir mais agressivo e pontudo. Já na segunda língua – a do *tere-tere* – e na terceira – que diz *teche-teche* [téque-téque] – tais sílabas representam as variantes que se podem empregar em proferições mais velozes. Haveriam ainda outras “línguas” artificiais que, com uma prática diligente, poderiam ser adquiridas pelos instrumentistas, sobretudo os flautistas, para a aquisição de um amplo repertório de “palavras” dessa metalinguagem.

Dalla Casa (1584, fl. A2v) na mesma passagem preceitua também recomendações a respeito da prática do Cornetto, instrumento de sopro muito difundido nesse período, mas considerado muito difícil de tocar. O Cornetto, segundo a opinião daquele maestro, é o mais excelente instrumento de sopro para a imitação da voz humana, pois além de acomodar uma boa extensão de notas, pode comodamente operar o *piano* e o *forte* dos discursos humanos:

Dos instrumentos de sopro, o mais excelente é o Cornetto – mais que os

demais instrumentos – para imitar a voz humana. Este instrumento opera tanto o *piano* quanto o *forte* e em todo tipo de Tom – assim como faz a voz. [...] Deve ser tocado com discrição e diligência. [...] para que todos possam lograr um belo som do instrumento, uma bela língua, um belo domínio dos ornamentos e imitar, o máximo possível, a voz humana. [...]

De gli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la uoce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la uoce. [...] Vuol esser sonato con descretion, & giuditio. [...] Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua, & alla bella Minuta, & ad imitar piu la uoce humana, che si possibile. [...].

A imitação, como vemos, da voz humana é requerida em um amplo espectro de variantes, aos instrumentos artificiais e diversos artifícios são, por diversos tratadistas, encontrados e inventados [*ritrouati*] para simular as inflexões típicas do homem. No entanto, há de se notar que tal imitação não emula qualquer voz, mas, sobremaneira, aquela eloquente dos oradores – a quem os tratadistas aqui tanto recorrem para suas considerações. Igualmente os cantores, que já dispõem voz que os instrumentos devem imitar, devem seguir as preceptivas dos discursos a fim de conseguirem a perfeita e desejada *Actio*. Não apenas a voz, deve – como temos em Dalla Casa e Diruta – ser considerada à imitação, mas também os gestos e movimentos.

Diruta n' *O Transilvano* (1593, p. 11) também refere-se a um ordenamento técnico que visa a pronúncia, ao teclado, de uma certa metalinguagem que, utilizando diferentes articulações das notas – e também um determinado dedilhado – visa imitar a voz humana. Dentro, assim, da estrutura da *battuta* [do compasso] Diruta identifica uma hierarquia dos tempos fortes e fracos que, convenientemente são aplicados às figuras musicais [aos ritmos] – que passam a serem nomeadas como boas ou ruins [buoni ouero cattive]. Como dentro da *battuta* [tactus] ocorrem basicamente, dois momentos fortes quanto ao tempo – o *battere* e o *levare*, sendo o primeiro, no entanto, mais forte que o segundo – Diruta, aplicando proporcionalmente essa doxa a figuras musicais menores, obteve um jogo de sons fortes e fracos em sequência e em todos os âmbitos do tempo que alegadamente soam como as sílabas das palavras das línguas naturais:

Figura 16. Demonstração das figuras musicais Boas (B) e Ruins (C) de Diruta (1593, p.10)

Essa elaboração de Diruta vem diretamente de encontro com o espírito da doutrina que vimos na tratadística dos instrumentos de sopro, ou seja, de articular com o som artificial do

instrumento musical diversos tipos de pronúncias que criariam, sem dúvidas, a sensação de uma fala articulada. Contudo, Diruta apresenta-a enquanto doutrina mais elaborada, já estabelecendo, para esse princípio de emulação da voz humana, uma regra que regula a noção de notas boas e ruins em uma *battuta* – e que será difundida ao longo de todo o século XVII e XVIII, sobretudo com os nomes *nobilis* e *vilis* [que até hoje são empregados e, com o mesmo rudimento, na notação dos instrumentos de corda (*n* – arco para baixo – e *v* – arco para cima)].

Assim, de acordo com a disposição rítmica das figuras musicais, a regra determina qual a inflexão que determinado ritmo ganhará na arte do músico, ou seja, mantendo a proporção da divisão entre o *battere* e o *leuare* – aos quais as figuras musicais relativas serão *buona* e *cattiua*, respectivamente – se aplica a regra, conforme as figuras abaixo a demonstram:

Figura 17. Diruta (1593, p. 14) As figuras pontuadas que estão situadas na parte forte da battuta são consideradas boas e, o ritmo que ocupa a parte fraca, ruim.

Figura 18. Diruta (1593, p. 14) A figura que ocupa, na divisão proporcional da battuta, o tempo forte, é considerada boa – e a outra, ruim.

Figura 19. Diruta (1593, p. 14) Independentemente da grandeza das figuras, desde que seja proporcional a divisão da battuta, a regra das notas boas e ruins é idêntica.

De acordo com a doutrina das notas boas e ruins, Diruta (1593, p. 13) também preceitua um dedilhado que aplica a citada regra à escolha dos dedos que tocarão as figuras musicais de tal modo que, um dedo bom toque uma nota boa e um dedo ruim, tanja a ruim. Tal proposição examina a natureza dos dedos da mão do organista e distribui, de acordo com a força e conveniência de cada um, o par *buono-cattiuo* – conjugando, assim, o artifício artístico da alegada imitação com um procedimento predominantemente técnico. Nos exemplos acima temos a distribuição fundamental que Diruta propõe para o adestramento da “língua do órgão”, ou seja, das mãos do organista em relação ao grande “animal artificioso” que é aquele instrumento. De fato, a imitação que o autor encontra para o órgão de tubos não se restringe apenas a uma aplicação localizada de uma doutrina que se pode eleger para tal emulação, mas

um entendimento complexo e mais geral, onde as diversas partes do instrumento acabam compondo um organismo artificial, que “transmite afetos do coração” de acordo com quem o governa. Dotado de pulmão, garganta e dentes, o órgão é um corpo quase humano regido pela alma que é o músico – como retoricamente o descreve Diruta (1593, p. 3):

É verdadeiramente este maravilhoso instrumento – por excelência chamado de ‘órgão’ – como um corpo humano governado pela alma, pois, como foi dito, o seu primeiro aspecto deleita grandemente os olhos, e o som, que chega aos ouvidos como palavras repletas de afetos do coração, representa a disposição interna do espírito que o governa. Seus foles correspondem a um pulmão, os tubos à garganta, as teclas aos dentes, e por língua, tem as mãos do organista, que através de elegantes movimentos, o faz suavemente tocar e, de doce maneira, quase falar.

È veramente questo merauiglioso istrumento che Organo è per Eccellenza chiamato, come corpo humano governato dall’Anima; poiche come s’è detto, il primo aspetto d’esso, grandemente diletta l’occhio, e’l suono che arriua all’orecchie come parole che significano gl’affetti del cuore, rappresenta l’interna dispositione de lo spirito, che lo gouerna, havendo i mantici corrispondenti al polmone, le canne ala gola, i tasti a’ denti, e’l Sonatore in vece di lingua, che con leggiadri mouimenti della mano lo fà soauemente sonare, & quasi con dolci maniere parlare.

Na *peroratio* do tratado (1593, p. 63), Diruta recupera a mesma analogia do órgão como organismo artificial para dizer o quanto o toque do organista pode fazer o instrumento bem falar – ou não. Nesta passagem, ele compara o toque do mau músico, falho e mal articulado, com a fala balbuciante de um homem – que, embora tenha aparência bela e bem proporcionada [como o órgão, que, belo aos olhos] não fala, mas gagueja:

É o que argumentava no princípio sobre um homem bem proporcionado que não é capaz de expressar-se a si mesmo, seus conceitos, por não ser expedido no idioma que fala. Como sabeis, a língua do órgão são as mãos do organista: se não regem bem, pouco ajudam.

& questo è quello, che diceuo nel principio, d’un’houmo ben proportionato, e poi non sia ispedito di lingua, in guisa, che non può esprimere il suo concetto; la Lingua dell’Organo come sapete sono le mani, se questo non bene si reggono, defetta non poco.

Apto a imitar a voz do homem de maneira extraordinária, o órgão de tubos, segundo a regra de Girolamo Diruta (1593), pode, de fato, oferecer aos ouvintes uma sonoridade muito especial fabricada através do jogo de notas boas e ruins – e executadas com um dedilhado de compatível natureza – um discurso bem articulado semelhante à fala eloquente do homem que, unido à decorosa *Actio* do seu artífice organista de postura elegante e graciosa, opera diversos afetos e efeitos nas “sagradas Igrejas de Deus”.

* * *

Adriano Banchieri em dois tratados publicados na primeira década dos anos de 1600 também se dedica ao estudo do órgão de tubos com a *raccolta* e disposição de preceitos aos organistas. O primeiro, o *L'Organo Suonarino* publicado em 1605 em Veneza e o segundo, *Conclusioni del suono dell'organo*, publicado em 1609 em Bolonha, tratam de questões decorrentes do decoro sacro e emprego do instrumento nos templos católicos, com orientações destinadas à formação de músicos litúrgicos e sobre o acompanhamento de cantochão e canto figurado. No tratado de 1605 escreve Banchieri ao fólho A2:

Não escrevo para dar regras de polido e douto tocar (uma vez que já estão escritas no Il Transilvano do sufficientissimo Diruta) nem tampouco para dar regras de Contraponto (tendo delas escrito claramente Zarlino, Tigrini, Artusi, Ponzio e outros excelentíssimos Músicos de nosso tempo) mas para bem mostrar, com verdadeira prática, o que é necessário aos Organistas para alternar com os coristas os Cantochãos em todas as festas e solenidades do ano.

Non già per dar loro regole di polito, & dotto suonare (hauendole di già entro il Transilvano del sufficientissimo Diruta) ne tampoco per dar regole di Contrapunto (hauendone scritto chiaro il Zerlino, Tigrino, Artusi, Pontio, & altri eccellentissimi Musici de tempi nostri) ma si bene per mostrare con vera pratica quanto occorrer suole à gli Organisti per alternare Corista a gli Canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno.

O “polido e douto” tocar ensinado por Diruta e encomiado por Banchieri indicam, para além do puro elogio, a dupla referência retórica quanto a elegância do tocador, de um lado, e o extenso conhecimento da causa, de outro, perfazendo, de fato, uma união de remonta às considerações da *Actio* em si, com decorosos movimentos e gestos, e o domínio pleno da Arte. Uma vez que o órgão está inserido literalmente em ambientes religiosos, tanto Banchieri quanto Diruta, prescrevem uma ação que inclui específicas considerações para os organistas, seja para que evitem uma afetação exacerbada, que nos templos é senão impudente – como a recomendação para que o instrumentista não se torça e nem se dobre enquanto toca, segundo Diruta – e nem que se permitam executar peças vulgares ou lascivas e nem danças nos órgãos, como afirma Banchieri no tratado de 1609, à página 16-17:

[Sob a autoridade do Concílio de Trento] se deve entender que no repertório Sacro e do órgão não se devem ouvir canções lascivas, de palavras vulgares, danças, morescas e sonatas tais. Muito se guardem os Organistas de tais inconvenientes [...].

[...] intendendo, che nelle Musiche, & Organo non si sentino cantilene lasciue, di parole volgari, balli, moresche, & suonate tali; si guardino gl'Organisti da tale incoueniente [...]

A recomendação para que se fujam de matérias baixas – e, consequentemente, de um proceder baixo, quanto ao estilo da oração própria para o decoro sacro – insere-se igualmente

em outras leituras históricas da Harmonia, como vemos em Banchieri (1609, p. 17):

Em suma: fazer com que os fieis, ouvindo doce e suave harmonia, possam mentalmente considerar aquelas melodias celestes – concertadas pelos Anjos e Querubins diante da Divina Majestade – as quais, possamos todos nós desfrutar eternamente.

In somma farsi, che gli fedeli sentendo armonia dolce, & soaue [...] possi mentalmente considerare à quelle melodie celesti; concertate da gl'Angioli, & Cherubini, auanti la Diuina Maestà le quali melodie possiamo tutti noi godere in eterno. [...]

Mas antes, em, Diruta (1593, p. 3):

Por essa razão, para a paz de todos e mantendo os louvores daqueles organistas, para honra e Glória de Deus, satisfação dos ouvidos cristãos e inteligência dos espíritos elevados que com tão honrada faculdade se deleitam, deliberei, com a ajuda de sua Majestade, escrever esta obra acerca do uso deste ilustre instrumento, que é superior e principal dentre todos. Assim o faço para que de bom modo apareça e claramente se entenda a sua verdadeira função e manejo e a doçura e suavidade com que reúne todos os outros instrumentos, para representar na Terra, o suavíssimo concerto dos beatos espíritos do céu, louvando o Deus bendito tal como está escrito no órgão de São Pedro de Perugia: *Haec si contingunt Terris, quae gaudia Caelo?* Como se dissesse: se na Terra [já] se regozija com tal suave harmonia, buscada com tanto artifício pelos ouvidos humanos, qual gozo e alegria devem ser os coros angélicos e de Beatos Espíritos no Céu?

Però con buona pace di tutti, & col mantenimento delle loro lodi, ad Honore & Gloria di Dio, & à satisfattione dele christiane orecchie, per intelligenza de gli ellevati spiriti, che di sì honorata facoltà si diletano; ho deliberato con l'aiuto di sua Maestà dare al mondo queste mi volontarie fatiche intorno all'uso di questo ilustre istrumento, accioche sì come egli è capo, & principale di tutti, così in buon modo apparisca, & chiaramente s'intenda, qual sia il vero vso di maneggiarlo, & quale la dolcezza, & soavità che rendano in esso insieme bene vniti tutti gli altri instrumenti, per rappresentare in Terra il soavissimo concerto de Beati Spiriti in Cielo, in lodare Iddio Benedetto, quelche nell'Organo di San Pietro di Perugia si mostra con vn bel verso dicendo. Haec si contingunt Terris, quae gaudia Caelo? Come si dicesse, Se in Terra si gode di tale soaue armonia, con tanto artifício procurata all'orecchie humane; qual godimento, & gioia debbe essere de'chori Angelici & de Beati Spiriti in Cielo?

Ao orador, também Banchieri (1609) recorre para suas considerações à *Actio* do músico, e nos mesmos moldes dos tratadistas que já examinamos até aqui. Contudo, na mesma passagem em que se refere às práticas da Eloquência, o autor nos fornece uma interessante indicação do espírito de seu tempo quanto à polifonia para esse fim retórico (lembremo-nos que até agora as ferramentas que se colocaram para o músico fabricar seu discurso encerram-se perfeitamente no contraponto à várias vozes e em seu desenvolvimento mais estrito). Assim como Artusi (ou Todi) se colocou a esse respeito, retoricamente censurando os compositores que, fazendo mal-uso da música, pervertiam os seus legítimos meios para exprimir um texto

eloquentemente, como vimos há pouco, Banchieri também sutilmente expõe como eram considerados no princípio do século XVII – sem prejuízos para a autoridade que exercem em própria *opera omnia* – os mestres e teóricos do século anterior, nomeadamente Zarlino e seus seguidores.

Banchieri (1609, p. 57) afirma que esses teóricos da música não deveriam ser seguidos em tudo o que falavam pois, embora preceituassem reais fundamentos da arte, **supostamente** não ofereciam um tratamento efetivo para a moção de efeitos requeridos pela palavras de uma oração, principalmente daquelas que falavam “de dores, paixões, suspiros, choro, riso, moral e outros acidentes”:

Não há dúvidas que as teorias e práticas publicadas por Boécio, Gaffurio, Zarlino, Artusi e a numerosa esteira de outros célebres músicos, **não se devem observar inteiramente** – [mesmo] que tenham sido produzidas com reais preceitos e fundamentos, tal como tido estudioso, músico e organista, pode ao seu beneplácito estudá-los particularmente. Contudo, é também verdade, porém, que o que produziram sempre trata a Música enquanto intervalos e proporções, mas nunca deram regra ou preceito algum que mostre, na prática, como acomodar os efeitos imitados das palavras em quaisquer gêneros, tanto em latim quanto em vernáculo, sobretudo em relação àquelas palavras que falam de dores, paixões, suspiros, choro, riso, **moral**, e outros acidentes semelhantes [...].

*Non è dubbio alcuna, che le Theoriche, & pratiche impresse da Boetio, Franchino, Zerlino, Artusio, & insieme la numerosa schiera di altri Musici celebri, non sieno da osservarsi omninamente, essendo prodotte con gli reali precetti, & fondamenti, si come ogni studioso Musico, & Organista può à suo bene placito sopra questi far studio particolare; Ma è però vero ancora, che quanto hanno prodotto sempre trattano della Musica quanto à gl'intervalli, & proportioni ne mai da loro, e stato data regola ò precetto alcuno, che mostri in pratica accomodare con imitati affetti le parole in qual si voglia genere, ò sia latino ouero volgare, & in particolare alle parole significante dolori, passioni, sospiri, pianto, riso, **interrogatiuo errore**, ò qual si voglia altro simile accidente; [...]*

Prosseguindo o argumento, Banchieri no mesmo passo, (1609, p. 57) diz que o modo com que compunham esses Músicos, consistia em encher uma folha de notas e contrapontos artificiosos e só depois acrescentar a oração que fosse necessária, fazendo com que se ouvissem lindas harmonias, mas que não estavam intrinsecamente ligadas ao texto. Diz também o maestro que os compositores de seu tempo melhor observam a tarefa da Composição, pois o fazem à guisa de um **orador perfeito**:

Uma vez que o modo que eles praticavam ao compor consistia em preencher uma *cartella* de notas e contrapontos estritíssimos e depois acomodavam abaixo das notas as suas orações. Embora ali se ouvisse um concerto da harmonia e conceto suavíssimos, aquela harmonia nenhuma correspondência tinha com as palavras. Hoje, a maior parte dos compositores modernos melhor consideração tem à composição, empreendendo-a à guisa de um **orador**

perfeito, que uma oração douda e bem entendida quer pregar.

*La onde il modo, che loro hanno praticato al componere era in tal maniera, empieano vna cartella di note, & contraponti osseuatissimi, & poi sottoponeuagli la lor oratione, quiui al concerto sentivasi vna armonia soauissima di conento, ma detta armonia niuna corrispondeza haueua con l'oratione; Hora mò la maggior parte de gli moderni compositori, meglio considerando cercano nel componere fare in guisa di **vno oratore perfetto**, che spiegar voglia vna dotta, & bene intesa oratione,*

Mesmo que não seja nenhuma novidade ao século XVII – como extensamente verificamos – os músicos terem o Orador – e a Retórica – como referência, tanto para escrita de seus tratados, para as suas relações sociais e cortesãs quanto como para a performance do discurso sonoro, Banchieri (1609, p. 58) corrobora esse entendimento muito claramente:

Assim escreve Célio Rodigino [livro 23, cap. III] e, ainda, Cícero falando do Perfeito Orador: “*Optimus Orator est uir canorus qui in dicendo animos audientium delectat, & permouet*” ou seja, ótimo Orador é aquele que, com voz sonora e suave, deleita e comove. Do mesmo modo, deve procurar o Músico Prático exprimir um Madrigal, um Moteto, um Soneto ou quaisquer outras Poesias e Ritmos, imitando com a Harmonia seus afetos, pois não só prazer tem o próprio compositor nesse modo de cantar, mas, igualmente, os cantores e a própria audiência.

Et si come scriue Celio Rodigino lib. 23. Cap. 3. & ancora Cicerone parlando di vn perfetto Oratore, Optimus Orator est uir canorus qui in dicendo animos audientium delectat, & permouet. Cioè à dire ottimo Oratore è quello, che in voce sonora, & soaue nel dire diletta, & commouue; così ricercasi al Musico pratico nell'esprimere vn Madrigale, Motetto, Sonetto, ò quali sieno altre poesie, & ritmi, deue operare imitando con l'armonia gl'affetti acciò, che nel cantare habbino gusto non solo il proprio compositore, ma parimente gli cantori, & audienti;
[...]

A regra que Banchieri (1609, p. 60) preceitua quanto à recuperação das práticas do Orador também se aplica à música sem palavras, ou seja, àquela concertada por instrumentos artificiais. Emulando o discurso de um perfeitoíssimo orador, o instrumentista precisa como que imitar palavras que exprimam afetos:

Em suma: na música se devem observar os bons preceitos, mesmo naquela sem palavras – como ocorre nas toccate, ricercari, etc. Quando, porém, o texto nas composições não é bem observado, há uma negligência – que deve ser emendada com a imitação da palavra, que como já disse, é o que exprime os afetos do perfeitoíssimo Orador.

In somma la Musica deue osseruarsi con gli buoni precetti, senza parole come sono toccate, ricercari, & quando le parole nelle compositioni non ricerchino innosseruanza, la quale innosseruanza deuesi vsare per imitare la parola, essendo quella (come già s'è detto, la quale esprime gl'affetti di perfettissimo Oratore.

* * *

3.2.6. Silvestro Ganassi.

A imitação da voz humana em instrumentos artificiais e a doutrina dos gestos e movimentos do Orador são também visitada por Silvestro Ganassi em seus tratados de 1535 e 1542, *La Fontegara* e *Regula Rubertina*, respectivamente. Preceituador da doutrina da emulação de uma metalinguagem como artifício, sobretudo na flauta e no tratado de 1535 – como faz fortuna Dalla Casa (1584) e outros – para imitar diferentes qualidades de sílabas com o som artificial, o músico veneziano também elabora uma série de exercícios para que o instrumentista possa aviar-se no emprego das “línguas” [por ele também ditas de ‘originais’]. Traduzido integralmente à língua portuguesa recentemente, o texto de 1535 nos oferece em seu primeiro capítulo, Tettamanti (2011, p. 77), a origem do artifício da imitação dos instrumentos em relação à voz humana [com grifos nossos]:

Vós deveis saber que todos **os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la.** E poderás dizer: “Como será possível, visto que essa profere todo o falar? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à voz humana.” E eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. É verdade que o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, e isso [só é possível] porque ela produz várias cores. **Do mesmo modo, a voz humana também varia utilizando o seu tubo, com mais ou menos audácia e com vários proferires.** E se o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, o instrumento imitará o proferir da voz humana com a proporção do sopro e com a oclusão da língua, [esta] com a ajuda dos dentes. **Sobre isso, fiz experiência, e, ouvindo outros tocadores capazes de fazer-se entender com o seu tocar [...] poder-se-ia dizer que àquele instrumento não falta nada além da forma do corpo humano.** Assim como se diz que à pintura bem feita não falta nada além da respiração. Portanto, deveis estar certos do seu propósito de poder imitar o falar.

Citando o exemplo do pintor – que pode com muito artifício imitar toda a natureza com sua arte – o músico deve se esforçar em imitar igualmente a voz humana com suas diversas nuances e tipos de emissão vocal, tanto nos instrumentos de sopro quanto nos de cordas. Já em 1542, no tratado *Regula Rubertina* publicado também em Veneza, Ganassi, falando sobre a *Actio* com instrumentos de arco, no segundo capítulo em tradução de Tettamanti (2016, p. 213), adverte sobre como, durante a performance o instrumentista deve combinar a técnica artística com movimentos bem ordenados [com grifos nossos]:

[...] No capítulo precedente foi ensinado a segurar a viola e ajustar o corpo para que sejas sucinto ao mover o braço e a mão. **E é necessário mover-se**

com o corpo por duas razões: uma, para não parecer ser de pedra, a outra, por causa da música bem composta sobre as palavras. Assim, o seu movimento estará proporcionado de acordo com a música bem formada sobre as palavras, na qual, **se a música for triste nas palavras, também os membros farão o seu movimento em conformidade [...].**

Assim como na tradição da Eloquência se preceitua que os movimentos do Orador acompanhem aquilo que diz, sob a pena de fazer entender, como na ironia, justamente o contrário, Ganassi recomenda ao instrumentista que combine as palavras da canção com os movimentos de seus membros. Coerente com a tratadística retórica, Ganassi também nos oferece considerações sobre as diversas partes do corpo do orador musical e de como estes membros devem proceder para melhor enfatizar o afeto da composição:

E os olhos, para justificar tal movimento, será acompanhado do peito, da boca, do queixo, da cara e o pescoço deverá se aproximar dos ombros mais ou menos segundo a necessidade de tal sujeito formado por tal palavra. Assim, nas palavras ou músicas alegres, como nas palavras e músicas tristes, deverás friccionar o arco forte e fraco e as vezes nem forte nem fraco, isto é medianamente, de acordo com as palavras. [...] deste modo deverás fazer o movimento, dando espírito ao instrumento com proporção, de acordo com qualquer tipo de música. [...]

Figura 20. Silvestro Ganassi: La Regula Rubertina. No capítulo II, o veneziano dá regra sobre o movimento do instrumentista durante a sua performance.

Concluindo o argumento, Ganassi credita a doxa que preceitua à tradição oratória, afirmando que ao orador é imprescindível proceder conforme o fim da oração, empreendendo

gestos e feições alegres quando o texto assim o sugerir, da mesma maneira que o instrumentista deverá fazer artisticamente tudo o que for necessário para sujeitar o som e movimentos às palavras que motivam a composição, ora empregando mais força com o arco ora menos para melhor imitar a natureza com sua arte [grifos nossos]:

este meu raciocínio vem tão a propósito e é necessário quanto é para o orador a audácia, a exclamação, os gestos, os movimentos e às vezes imitar o rir e o chorar de acordo com a conformidade da matéria e outras coisas convenientes. E se tu pões a razão em ordem não encontrarás que o orador ria pelas palavras do choro. Semelhantemente, o tocador, na música alegre, não praticará o arco leve, nem movimentos semelhantes e conformes à música triste, porque [desta forma] a arte não imitará a natureza e [o tocador] denegriaria o **verdadeiro efeito da arte que é imitar a natureza.**

* * *

3.3. Algumas considerações sobre os MODOS (ou TONS) musicais do Renascimento.

Anne Smith no recente estudo “The Performance of the 16th-Century Music” aponta (2011, p. 88) que muitas perspectivas poderiam se tomar para a análise do fenômeno Modal especialmente no que concerne ao seu desenvolvimento nos anos de mil e quinhentos. Desde o ceticismo teórico elaborado em 1992 por Harold Powers no ensaio “Is Mode Real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony” em que o autor coloca em xeque a profusão de doutrinas, muitas vezes contraditórias, a respeito do modalismo, até o estudo de Claude Palisca “Humanist Revival of the Modes and Genera” publicado postumamente em 2006 no volume “Music and Ideas”, se veem desfilar inúmeras doutrinas e entendimentos a respeito do emprego das escalas musicais que serviriam a determinado propósito polifônico e melódico. Desde a tradição do cantochão que se desenvolve melodicamente a partir de particulares inflexões alegadamente modais e distintas entre si por cadências, tipos de afetos e também de extensão vocal, a teoria modal que se vê especialmente definida por Gioseffo Zarlino na quarta parte das “Instituições Harmônicas” com cunho polifônico oferece também um determinado aspecto que nos parece relevante à *performance* do músico hodierno (para além daquele tradicionalmente relacionado à pura Análise musical).

A noção renascentista de Modo musical se relaciona, como veremos adiante, muito mais à Invenção e, sobretudo, à Elocução, pois como recorda Palisca (2006, p. 75), o teórico grego Cleonides além de creditar paixões específicas para cada modo, também referenciava-se à certos Gêneros (tragédia, hinos, lamentos, entre outros) que seriam convenientes para expressar certos textos sob a plataforma de um certo Modo. Zarlino explicita (1558, p. 337) que o Modo está, assim, no contexto da Composição, atrelado às primeiras considerações do Músico, ou seja, na Invenção propriamente dita:

[...] Afirmo, portanto, que sempre que o Músico quiser compor alguma peça, deve primeiramente considerar bem as palavras do Assunto e, depois, eleger um Modo que seja conveniente à sua natureza. [...]

[...] Dico adunque, che qualunque uolta il Musico haurà proposto di comporre alcun canto; considerato prima ch'egli haurà ben le Parole del Soggetto, dee dopoi eleggere il Modo conueniente alla loro natura.[...]

Dessa maneira, o autor se refere às etapas da composição de uma obra musical mais do que à sua execução e, portanto, tem como público-alvo prioritário aqueles que desejam escrever música mais do que os que a vão *apenas* interpretar. No entanto, quando apresenta o assunto dos Tons segundo a sua interpretação histórica, Zarlino nos dá interessantes referências sobre a formação e estabelecimento do modalismo no âmbito da Música. Identificar, assim, o Modo utilizado em uma determinada obra desse contexto ou realizar a respectiva análise puramente

musical da mesma – tarefas que não empreenderemos nessas linhas – representam o que tradicionalmente se especula junto ao assunto modal. Por outro lado, a dimensão que precede a fábrica sonora e que se relaciona à imitação da natureza segundo os cânones expostos na tratadística em questão – assunto ainda pouco explorado academicamente – e ao qual as “‘Instituições Oratórias’” demonstram ser eficientes balizas, sobretudo em sua relação com a performance, evidencia que os Modos musicais operam, de maneira prática, a tradição oratória. Partiremos, para esse fim, da digressão retórica sugerida por Giorgio Pacchioni (1995, p. 3) quanto ao assunto da *Modalità* na importante obra *Selva di varii precetti*, baseada em preceptivas históricas.

Quando introduz a questão, Pacchioni recupera o uso corrente da palavra *Modo* no sentido mais coloquial da mesma, ou seja, aquele que podemos inferir nas seguintes indagações por ele apresentadas: “Que modos são esses?” ou, ainda, nesta “Não use esse tom comigo!”. Embora o autor não se aprofunde no exame dessas máximas segundo a perspectiva da *performance* musical, mas prioritariamente da análise e da constituição das cadências e âmbitos dos diversos tons, é possível também considerar diante das doutrinas da Eloquência que vimos, especialmente em Quintiliano, a *Actio* pragmática advinda da pronúncia das mesmas. Uma certa oração pode ganhar diferentes matizes e até contraditórias interpretações segundo o *modo* como são emitidas, como por exemplo, na pronúncia irônica de uma determinada frase – onde se deve entender exatamente o oposto do que se está literalmente apresentando. Essas sutilezas, que compõem o arcabouço de todo orador na Antiguidade ou no Renascimento, certamente também estão – e estiveram – à disposição do perfeito músico.

De fato, não foram poucos os tratadistas que encontraram similitudes entre a doutrina musical e à prática do orador, inclusive traçando paralelos entre os gêneros oratórios puramente discursivos e os Modos musicais. Nesse contexto aqui delineado, não pouca importância tem a consideração desses tratadistas quanto a adequação plena das harmonias e sons ao fim que perquiram já que, como se demonstra, tais como as frias palavras ao orador – mas também ao poeta, ao ator, ao pintor, etc – não são suficientes, da mesma maneira que as notas puras sem a observância do espírito que dá sentido a sua execução eloquente, aqui, nomeadamente ‘Modo’ e ‘Actio’, também não são satisfatórios nesse âmbito.

Dentre aqueles que pertencem ao domínio desse estudo, destaca-se a *Breve introduttione di musica misurata* publicada em Veneza no ano de 1540 e de autoria de Giovanni Del Lago, que, especialmente ao fôlio Diii, o autor literalmente descreve como equivalentes os

três gêneros clássicos da Eloquência – Demonstrativo, Deliberativo e Judicial – aos oito⁶³ Modos musicais.

Em segundo lugar, que as palavras dispostas aí modulem alternadamente segundo o que os seus afetos correspondam pois, como junto aos oradores três gêneros, ou seja, três tipos e **qualidades de proferir se consideram – demonstrativo, deliberativo e judicial** – isso, por exigência dos variados negócios, tarefas, matérias e operações, **também junto aos músicos, oito Modos são considerados** – independentemente da ignorância daqueles compositores que desconhecem os efeitos dos Modos, dos signos e das proporções.

[...] Secondo, acciò che le parole disposte alli moduli alternatamente secondo li loro affetti corrispondano, perché come appresso gli oratori tre generi, cioè tre sorti & qualitati di dire se considerano, cioè dimostrativa, deliberativa, & giudiciale, & questo per la exigentia di diversi negotii, & di diverse facende, cose, & operationi, così appresso li musici, otto modi si considerano. per il che poco conto far si deve di quelli compositori li quali ignorano li effetti de' modi, & de' signi & de le proportioni. [...]

Uma vez que consideravam, como vimos, serem semelhantes em função tanto os Gêneros retóricos quanto os Tons da Música, e de modo amplo, a própria imitação do orador, quais, então, são as consequências musicais que se podem compreender a partir dos diversos tons no século XVI e como se podem aplicar à *performance* as características modais quanto à sua *Actio* retórica – são as perguntas que pretendemos responder através do exame desses tópicos na tratadística musical.

⁶³ Há uma importante controvérsia discutida no século XVI sobre a quantidade de Modos ou Tons musicais. Tradicionalmente, os oito Modos correspondem ao uso do cantochão e foram aceitos universalmente até os anos de 1500 quando surgiram discussões que expandiam esse número a uma cifra maior. O tratadista mais reconhecido nessa ampliação é o suíço J. Glareanus que em 1547 traz a luz o seu *Dodekachordon* onde expõe a doutrina de doze tons, cujos nomes recuperam a tradição grega. Gioseffo Zarlino concorda com o referido número mas discorda do emprego de uma nomenclatura que, segundo ele (veja a quarta parte das Instituições Harmônicas), não seria compatível com o que se poderia inferir em seu tempo a respeito da música antiga grega, já que a considerava de acesso perdido. No lugar desses nomes estrangeiros e de relacionamento histórico dubio, Zarlino e seus seguidores preceituam o emprego de números para essa empresa – primeiro tom, segundo tom, e assim sucessivamente até o número de doze.

Há, igualmente, a aplicação do termo ‘Modo’ para descrever a duração de figuras musicais, especialmente a duração das longas, breves e semibreves – como se dá, entre outros, no tratado de P. Aaron *Il Toscanello* publicado em Veneza em 1529 – a imperfeição ou perfeição das mínimas e semibreves, ou ainda, se as figuras rítmicas devem ser lidas em Modo Maior ou Menor – sempre em consideração dos valores rítmicos e não em relação aos Tons que aqui discutimos. É ainda interessante observar que o entendimento do termo Modo dentro do espectro rítmico, embora não comum, alcança quase duas décadas do século XVII na Itália, na publicação do tratado *Organo di Cantore* de G. Battista Rossi de 1618. O autor dedica extensa parte de seu trabalho à explanação pormenorizada desse conceito de Modo, com atenção inclusive às sutis diferenças dos pontos de perfeição, ligaduras de breves e longas e de outras doutrinas correlatas que já estavam em declínio a algumas décadas.

3.3.1. Doutrina Modal nas Instituições Harmônicas (1589) de Gioseffo Zarlino.

Zarlino (1589, p. 377) considera a definição do termo ‘Modo’ uma tarefa complexa, uma vez que muitos significados essa palavra toma ao longo da história. Em geral, afirma o maestro, a razão – medida ou forma – que se utiliza para fazer alguma coisa determinada pode ser a chave para a compreensão deste termo que se empresta à arte da Música. A Poesia e a Música – que no princípio eram um só ofício – desenvolveram uma certa moderação que conserva em si uma maneira e ordenação quanto a certos procedimentos que deram origem aos primeiros gêneros de composição: Ditirâmico, Trágico e Nômico – e cujas espécies, como o Epitalâmio, o Encômio, o Hino, o Peã, constituem, senão, distintos Modos que contém certas inflexões e harmonias próprias e distintas de fala, canto e expressão. Com o desenrolar do tempo, prossegue Zarlino, também a maneira (ou Modo) distinto de cada região foi observada para o ordenamento artístico e daí surgiram variados Modos. Por exemplo, o Modo Dórico, que é relativo às características do sotaque, da fala e das maneiras do povo Dórico; ou, ainda, o Lídio, relativo aos trejeitos do povo Lídio – e assim por diante. Nesta disposição, começou-se também a reconhecer em cada um desses Modos certos traços – como gravidade ou severidade, leveza, fúria, ou ainda, uma certa propensão bélica, religiosa ou, pelo contrário, lasciva e bacante – que poderiam ser eficazes para a pronúncia de orações cuja matéria fosse naturalmente mais conveniente aos versos.

Em função da distinção dos Modos (1589, p. 378) os artistas começaram a nomear suas obras segundo a natureza do composto e a ordenar também o modo que mais seria conveniente para exprimir determinado texto:

A esse respeito, então, prestaram grande atenção ao acompanhamento de tais Harmonias e Números – levando em consideração, convenientemente, as matérias que exprimiam na Oração, ou na fala, segundo a sua natureza. Assim, ponderando todas essas coisas, batizaram as suas Composições segundo a natureza do composto, nomeando, assim, ‘Modos chorosos’ à maneira das Elegias – porque contém matérias tristes e lamentosas.

Onde per questo rispetto hebbero grand'auertimento nell'accompagnar cotali Harmonie à i Numeri, & questi insieme con proposito à materie conuenienti, lequali esprimeuano nell'Oratione, ò Parlare, secondo la lor natura. Il perche hauendo consideratione à tutte queste cose, nominarono le lor Compositioni secondo la natura del composto; come sarebbe dire, Modi flebili, i quali sono le Elegie; imperoche contengono materie meste & flebili;

Muitas orações de autoridades antigas como Ovídio, Horácio, Boécio, Cícero, Sêneca e Quintiliano são trazidas por Zarlino para demonstrar que o Modo, ou a maneira de se emitir uma fala, sempre esteve em consideração na Antiguidade, inclusive, sobretudo, a respeito do papel desempenhado pelos instrumentos musicais na criação dessa atmosfera particular (1589,

p. 379):

E as suas matérias não se exprimiam apenas com a voz, mas eram acompanhadas da harmonia produzida por algum instrumento musical – fosse a Cítara, a Lira ou a Flauta, entre outros.

Et le loro materie non si esprimeuano con la Voce solamente; ma se le accompagnaua l'Harmonia, che nasceua d'alcuno Istrumento, fusse stato poi Cetera, ò Lira oueramente Piffero, ò di qualunque altra sorte.

Grande diferença havia entre os distintos Modos, diz Zarlino, pois enquanto determinado povo utilizava um certo tipo de versificação e um determinado instrumento como suporte às orações, outro povo empregava outros dessemelhantes e também variados intervalos musicais no acompanhamento, ou seja, outras harmonias, que facilmente eram reconhecidas pela audiência. Outrossim, os vários povos gregos da Antiguidade eram capazes de reconhecer quando o Modo, o acento, o tipo de fala e mesmo pelo tipo de assunto particular se eram de uma cidade ou de outra, como hodiernamente, podemos distinguir os diferentes sotaques e mesmo o tipo de matéria que interessaria mais a um estado, ou ainda, à outra cidade em nosso próprio país. Essa mesma capacidade de discernir com delicadeza as sutis diferenças entre um Modo e outro, também se poderia verificar em outros níveis, uma vez que o Tom (1589, p. 380) nada mais seria que as citadas inflexões sintetizadas em harmonias e números expressos por determinados instrumentos. Mesmo que houvesse alguma semelhança entre os usos, como no emprego de um mesmo instrumento por dois ou mais povos, as harmonias e os assuntos variavam de maneira que sempre alguma característica predominante esclareceria qual a origem do artifício, fosse ele Dórico ou Frígio, por exemplo.

Nessa esteira, prossegue Zarlino (1589, p. 380, também as características nacionais do tempo de Zarlino – francesas, italianas e espanholas, mormente – com suas características intrínsecas de harmonia, sotaque e versificação, corroboravam enquanto índices para a tradição modal e de pronúncia:

[...] Não obstante, quando se ouve cantar um e outro, se percebe uma harmonia diferente e outra maneira de proceder, pois canta o italiano distintamente do francês – bem como de outra maneira canta o espanhol, que é diferente do que faz o alemão, sem dizer ainda das nações bárbaras e infiéis, como se pode ver. [...]

[...] nondimeno quando s'odono cantar l'uno & l'altro, si scorge un'Harmonia differente, & altra maniera nel procedere; conciosia che altramente canta l'Italiano, di quello che fà il Francese; & in altra maniera canta lo Spagnuolo, di quel che fa 'l Tedesco; lasciando di dire delle nationi barbare & infideli; com'è manifesto. [...]

A distinção entre os diversos povos e suas diferenças concernentes às preferencias

musicais visíveis para Zarlino (1589, p. 381-382) – e, certamente, também a outros músicos – também se refletiam no ambiente literário, nomeadamente nos chamados “modos” que compreendiam certas rimas, número de versos e sílabas e assunto que desde a tradição grega e latina foram desenvolvidos – e, sendo as poesias antigas também chamadas de “canto” em Modos Italianos (ou Toscanos), diz nosso autor, que expressavam uma determinada matéria em oitava rima ou tercetos:

Se bem que na Itália se encontram não apenas uma maneira de Versos, mas também outras maneiras particulares, como demonstrei; [...]

E mesmo que em nossos dias alguns povos de Nações diversas concorram no mesmo Número ou Pés nos Versos e na maneira de compor suas Canções, todavia são diferentes a respeito da maneira de cantar. Não somente se encontra tal diferença entre as diversas nações mas também na mesma pátria – como acontece na Itália, uma vez que de certo modo se cantam as canções que se chamam *Villotte* na província de Veneza e, de outra maneira, na Toscana e no reino de Nápoles – como acontecia entre os Antigos. Do mesmo modo que os povos Dóricos e Eólios usavam uma mesma qualidade ou tipo de Verso e também um mesmo instrumento, as suas harmonias eram, no entanto, diversas em muitos aspectos. Disso se pode depreender, portanto, a diversidade de nomes em relação aos Modos.

Et se ben nell'Italia si troua non solo una maniera de Versi, ma anco più maniere particolari; come hò mostrato; [...]

Et ancora che à i nostri giorni alcuni popoli di natione diuersa conuenghino insieme nel Numero, ò ne i Piedi del Verso, & nella maniera della compositione delle lor Canzoni; tuttauia sono differenti intorno la maniera del Cantare. Et non solamente si troua tra diuerse nationi tal differenze; ma anco in un'istessa patria; come si può ueder nell'Italia; percioche in una maniera si cantano le Canzoni, che si chiamano Villotte nella prouincia di Venetia, & in un'altra maniera nella Toscana, & nel Reame di Napoli; com' era anco appresso gli Antichi; percioche se bene i Popoli della Doria, & quelli dell'Eolia vsauano un'istessa qualità ò sorte di Verso, & un'istesso Istrumento; le Harmonie loro poi erano in qualche parte differenti. De qui si può comprendere adunque la diuersità de i nomi ne i Modi. [...]

A relação descrita nesses termos, a partir da doutrina de Zarlino (1589, p. 382), tem como propósito demonstrar o lastro que o desenvolvimento musical tão técnico e específico que no século XVI se desenvolveu em relação aos Tons ou Modos, de maneira a circunscrever as bases do argumento que muitas vezes, hodiernamente, é tomado sem consideração da própria natureza que aqui vemos tão retoricizante e compatível à *Actio* da Eloquência. O maestro, nesse mesmo espírito, arremata à mesma página esse mesmo argumento:

Tudo esse discurso quis fazer, não a outro fim que mais facilmente se pudesse compreender o que era o Modo na Música. Podemos, ainda, verdadeiramente dizer que o Modo antigamente era uma certa e determinada forma de Melodia, feita com razão e artifício, submetida a uma determinada e proporcionada ordem de Metros e Harmonia, e ajustada à matéria contida em uma Oração. [...]

Tutto questo discorso hò uoluto fare, non ad altro fine; se non accioche più facilmente si potesse comprendere, quel ch'era il Modo nella Musica. Onde potiamo ueramente dire, che 'l Modo anticamente era una certa & determinata forma di Melodia, fatta con ragione & con arteficio, contenuta sotto un determinato & proportionato ordine de Numeri & d'Harmonia, accomodati alla materia contenuta nell'Oratione. [...]

Muito embora o autor também afirme que tais considerações refletem mais o aspecto histórico do fenômeno modal, Zarlino (1589, p. 383) explicita que, mesmo que os músicos de seu próprio tempo não apontem em seus procedimentos todo o arcabouço antigo pertinente, como por exemplo, os antigos pés poéticos, àquele tempo já mais de interesse supostamente dos poetas que de músicos, a natureza dos Modos antigos e modernos era a mesma:

[...] Mesmo que os músicos modernos não considerem nas suas composições senão uma certa ordem de cantar e uma espécie de harmonia, que deixa de lado o número ou metro, uma vez que a Música de nosso tempo está separada da Poesia, todavia, eles [os compositores] consideram essa mesma ordem que está contida em cada uma das sete espécies já mostradas da *Diapason* – harmônica ou aritmeticamente mediadas, como mais adiante veremos – entre as quais se encontra uma certa maneira de cantar que varia em cada uma das espécies. Tal ordem de cantar de maneira diversa, chama-se Modo – ou Ária – bem como Tropo ou Tom, como o chamam alguns. [...]

[...] *Et benche i Musici moderni non considerino nelle lor cantilene se non un certo ordine di cantare & una certa specie d'Harmonia; lasciando da parte il considerare il Numero, ò Metro determinato; percioche dicono, che questo appartiene à i Poeti; massimamente essendo la Musica à i nostri tempi separata dalla Poesia; tuttauia considerano cotal ordine in quanto è contenuto tra una delle Sette già mostrate specie della Diapason harmonicamente, ouero arithmeticamente mediata; come più oltra vederemo; tra le quali si troua una certa maniera di cantare in una, che in un'altra è uariata. Et tal'ordine di cantare con diuersa maniera, ouero Aria dimandano Modo, & alcuni lo chiamano Tropo, & altri Tuono.[...]*

A definição empreendida acima nos fornece interessantes perspectivas e sua sequência no tratado de Zarlino alerta que na nomenclatura antiga presente nas obras de Platão, Plínio e outros, é possível encontrar o termo ‘Harmonia’ com o mesmo sentido de Modo – o que na opinião do maestro ocorre por uma imprecisão terminológica, mas que, guardando o espírito que vimos, pode ser facilmente reparado e corretamente compreendido.

3.3.2. Aspectos modais na doutrina do *Prattica di Musica* (1592) de Ludovico Zacconi.

Lodovico Zacconi (1593, fl. 212) assim como Zarlino, diz preferir nomear *Tom* ao invés de *Modo* – para distinguir o uso moderno daquele antigo. Ao introduzir o assunto, o tratadista apresenta uma eloquente analogia que compara os diversos sons (e seus *Tons*) à água que, saindo pura de uma fonte, forma rios, lagos e mares – corpos tão diversos quanto particulares

entre si. Neles, embora aparente ser sempre a mesma substância, por naturalmente adquirir outros traços – como uma variação de coloração e sabor – a água toma características diversas e, ora doce ora salgada, ora mais turva ora mais cristalina, em cada circunstância, em cada lugar, ela torna-se algo claramente diverso. Assim, conclui Zacconi, também a Música tem, nos sons de cada tom, a mesma variante que aquele puro líquido adquire em função do lugar onde está e ao propósito de sua função e os modos, por assim representarem as qualidades de uma determinada proveniência, são para os músicos, repositórios particulares de onde se pode recolher o mesmo objeto – nomeadamente o som – que subsiste independentemente de qualquer acidente, mas, em cada *Modo*, subjaz de uma forma muito distinta. O desenvolvimento da analogia, que poderia prosseguir conforme o preceito filosófico da doutrina do estagirita quanto à *substância* e *acidente* ou, ainda, conforme os estilos baixo, médio e agudo do pseudo-Cícero na Retórica ao Herênio – que adequam, de acordo com o expectador, um mesmo assunto de variadas maneiras – a fala de Zacconi não vai adiante, mas, certamente, considera à luz da agudeza retórica, o prazer interior de cada leitor que encontra no artifício dado a possível referência que oferece, seguramente mais deleitável a quem mais fontes identifica⁶⁴ no discurso.

Ao fólio 200, Zacconi (1592), recupera a origem dos nomes atribuídos aos Modos em seu tempo, identificando as suas particularidades às diversas maneiras que certos povos executavam cantos, versos e rimas:

[...] E, isto porque os referidos Músicos e Poetas antigos ao cantar Rimas e Versos, observavam as Árias de diferentes Províncias, Cidades e Povos, que, como se lê, (tais Povos, Cidades e Províncias) encontraram [inventaram] árias [inflexões ou melodias] diversas para cantar – e por essa razão, tais árias guardaram seus nomes [...]

[...] *Et questo perche i sudetti Musici et Poeti antichi nel cantar le Rime & versi; seruauano gl'aeri delle Prouincie, delle Città, & de popoli: onde (per quanto si legge) secondo che i Populi, le Città, & le Prouincie trouarono gl'aeri da cantare, da loro quei aeri pigliauano la denominatione [...].*

As diferentes origens que nomearam os diversos Modos, segundo Zacconi (1592, fl. 200), no entanto, representam para os músicos de seu tempo não mais que uma referência mais poética que musical propriamente, uma vez que também outras nomenclaturas – como Tropo

⁶⁴ Hansen, sobre o funcionamento do discurso retórico, observa que (2006, p. 87): “As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso verossímil ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. A *ekphrasis* é falsa *fictio*, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício, cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidência justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da falsa *fictio*, tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada”.

ou Sistema – bem como a terminologia grega que homenageia os povos Dóricos, Frígios, Eólios, e assim por diante, pode, segundo a opinião do tratadista, ser substituída por aquela numérica com inúmeros benefícios:

Entretanto, aquela maneira que nós hoje usamos dizer ‘Primeiro Tom, Segundo Tom, Terceiro Tom, etc, eles diziam ‘Modo Dórico, Modo Frígio, Modo Hipolídio’, etc [...] e assim estabeleceram os doze Modos Musicais. [...] Esta maneira de nomear os Tons Harmônicos sob o nome de Modo Lídio, Eólio, Frígio, Dório, etc, é frequentemente uma maneira mais Poética que Musical – e por isso, me parece que será muito melhor pô-la de lado, deixando-a mais aos Poetas, uma vez que seu uso pode mais confundir que corroborar à boa ordem e conhecimento. [...] Além do mais, torna-se insensato aquele que não entende a língua grega querer, com esforço, dizer tais palavras naquela língua do que, comodamente, fazê-lo em sua própria. [...]

Però in quella maniera che noi hora diciamo primo Tuono, secondo Tuono, terzo Tuono, &c. essi diceuano Modo Dorico, Modo Frigico, Modo Hypolidico &c. [...] ne cauarono i dodeci Modi Musicali. [...] Questa maniera di nominare i Tuoni harmoniali sotto il nome di Modo Lidio, Iastio, Iolio, Frigio, Dorio &c. è piu tosto maniera Poetica che Musicale; per questo mi pare che sarà molto bene di porla da vna parte & lasciarla à Poeti: poiche l'usarla può confondere qual si voglia buon ordine & cognitione. [...] Ma bene si ricorda questo che colui da segno di pazzia quando che con chi non intende il parlar Greco, si sforza di dire il suo concetto in quella lingua; potendola in altra commodamente dire.

Quanto à necessidade (ou não) da submissão do contraponto à um determinado Modo, Zacconi dedica um capítulo inteiro – o XIII – que pretende lançar luz sobre o tema. Diz o tratadista que os Modos são, senão, medidas, ordens e limites que se aplicam à arte para que convenientemente o músico possa operar com moderação e perfeição. Como os Tons indicam também as diferentes qualidades de uma obra musical, como sua velocidade, por exemplo, Zacconi (1592, fl. 201) afirma:

E, contudo, se verifica que [a música] não consiste senão de ordens, limites e medidas, as quais – medidas, limites e ordens – se situam e estabelecem doze Tons harmônicos, que da Música, são coisa própria e essencial. Caso fosse defeituosa de alguma dessas ditas medidas e ordens – que são a causa pelas quais as figuras musicais possuem um conveniente e determinado valor, motivo pelo qual as figuras ora se levantem ao agudo ora abaixem ao grave, ou, ainda, que corram mais rapidamente, ou pelo contrário, caminhem mais lentamente, mas também causa pela qual quem canta necessite repousar ou se deter –se poderia dizer, assim também, que se à Música não fossem os doze tons harmônicos ela seria tão dissoluta e contrafeita que poucos se importariam de ouvi-la, pois os compositores através de suas músicas obrariam ao acaso e muitas vezes produziriam tão estranhos efeitos que todos fugiriam para não escutá-las – ou, caso não fugissem, fechariam, seguramente, os ouvidos para não ouvi-las [...].

[...] E però si vede che la non consiste in altro che in ordini, limitationi & misure, fra le quale misure limitatione & ordini si ripongano & vi si trouano essere i dodeci Tuoni harmoniali come di Musica cose proprie & essenziale:

*Et si come se la fosse deffettuosa di vna di dette misure & ordini che sono causa come le figure che si cantano, **habbiano vn conueniente & misurato valore, che le vadino hor alte hor basse, che le corrino presto, ò vadino lente, & che chi canta si riposa ò fermi:** così anco si può dire che se nella Musica non fossero i dodeci Tuoni harmoniali la seria si dissoluta & scontrafatta, che pochi si curerieno d'udirla: perche i Compositori conueniriano con le loro compositioni andarsene alla ventura, & spessissime volte sarieno si stranij effetti che ogni vno fuggiria per non scoltarli, ò se pur non fuggisse almeno si chiudera l'orecchie per non sentirle [...]*

Caso fosse possível aos compositores prescindir da consideração Modal, Zacconi (1592, fl. 201) aponta que todas as músicas seriam de um mesmo tipo e espécie – o que por si, já seria inconveniente – mas também inconsistentes, pois nenhum edifício ou empresa pode resistir à ruína caso não tenha por base sólida certos fundamentos [com grifos nossos]:

Digamos, então, que a música não tivesse a necessidade destes Tons harmônicos e que se pudesse compor obras livremente e à complacência de qualquer compositor: também por isso não se cessaria sua necessidade, uma vez que, necessariamente, diferentes canções seriam vistas como sendo de um mesmo tipo e de uma mesma espécie [...]

Portanto, os Tons harmônicos tanto pelas razões das coisas que não são acidentais, quanto pelos seus fundamentos – essenciais e necessários às canções e composições musicais – é preciso dizer que sem eles não se pode obrar, do mesmo modo que os edifícios e empresas não podem prescindir dos seus fundamentos, também as composições musicais não podem soar sem estarem submetidas à alguma espécie e tom harmônico, **pois não há matéria que exista sem forma, nem forma sem particular matéria [...]**

Ma poniamo caso che la Musica non hauesse necessità de questi Tuoni harmoniali, & che si potessero comporre le compositioni à libertà & complacenza di qual si voglia Compositore: non per questo si toria la necessità loro: perche necessariamente molte cantilene conueniriano essere d'una medema sorte, & d'una istessa specie [...]

[...] Essendo dunque i Tuoni harmoniali sì per le ragioni delle cose che non sono contingente, sì per i fondamenti suoi essenziali necessarij alle cantilene & compositione Musicali: bisogna dire che senza di loro non si possi fare; attento che si come gl'edificij & le fabbriche non si possano presuporre ne stare senza i fondamenti, che così ancora le compositioni & le cantilene non possano risonare senza non risonare sotto qualche specie & maniera harmoniale, non ritrouandosi materia in essere & in atto essistente senza propria forma: ne forma senza particular materia [...]

3.3.3. As cadências modais para Orazio Tigrini no *Il compendio della musica* (1588).

Publicado em Veneza em 1588, O Compêndio da Música de Orazio Tigrini, traz sucintas mas muito interessantes considerações a respeito da Modalidade, sobretudo no contexto da Retórica do Orador. No princípio do terceiro livro desse tratado, o autor (1588, p. 55) declara que faz-se imperativo ao Músico que queira sustentar, pela tradição, tal nome – digno apenas daqueles que além serem de tocadores práticos, também conhecem a Ciência que governa a sua Arte – necessitam dominar os diversos artifícios que a Música dispõe para o seu

múltiplo exercício. Não pode, para Tigrini, haver *Músico* que desconheça as regras e razões que dão sustento às composições, incluindo nesse rol o conhecimento dos “Tons ou Modos”, que, por sua natureza, são fundamentais para a desejada imitação da fala eloquente, uma vez que fornecem ao compositor as cordas [as notas] naturais [mais propícias] para a justa declaração de determinados assuntos. Além de representarem o repositório ideal das harmonias que podem melhor representar específicos afetos, os Modos também indicam as cordas que devem fazer as cadências da Música, coisa fundamental e emulada com boa doutrina:

[...] Retomando o argumento da diferença que existe entre o Músico e o Cantor, digo que facilmente se pode muito bem distingui-los, uma vez o primeiro recebe o nome a partir da Ciência da Música e é chamado Músico e o segundo, não da Ciência, mas da prática é por ela chamado: se ‘Da Composição’ é dito Compositor, e, se ‘Do Canto’, Cantor. Portanto, verdadeiramente é Músico aquele que possui a Faculdade segundo a Especulação e a razão conveniente à Música de saber julgar os ritmos, os gêneros dos cantos, as diversas combinações e misturas e os versos dos Poetas. Porém, quem deseja tornar-se bom Músico, não deve crer que seja verdadeiramente Músico aquele que sabe, por certo instinto natural e alguma prática – e não por outra coisa – colocar rapidamente juntas quatro consonâncias sem fundamento ou razão, senão aquele que, com razão e segundo as Regras e a Matéria, compõe – e ao qual, é muito necessário o conhecimento dos Modos ou Tons [...].

[...] ritornando alla differenza, che si ritroua tra 'l Musico, & il Cantore, dico, che da questo si può molto bene conoscere, che quello pigliando il nome dalla Scienza della Musica vien detto Musico, & questo non dalla Scienza, ma dall'operare, come dal Comporre è detto Compositore, dal cantare è detto Cantore, Quello dunque è veramente Musico, cha facoltà secondo la speculatione, & la ragione conueniente alla Musica di saper giudicare i rithmi, i generi de i Canti, le permistioni, & i versi de i Poeti. Però chi desidera venir buon Musico, non creda, che quello sia veramente Musico, che più presto per certo istinto naturale, & vna certa prattica, che per altro sà mettere insieme quattro Consonanze senza ragione, ò fondamento alcuno, ma quello, che con ragione, & secondo le Regole, & il soggetto ricerca, ne dispone. Per il quale essendo tanto necessaria la cognitione de i Modi, ò Tuoni [...]

As cadências da Música, como afirma Tigrini (1588, p. 71), são a imitação “da virgula ou do ponto” de uma oração e que, através da Arte, foram desenvolvidas, em canto figurado, como certos movimentos entre as vozes a partir das notas típicas de cada Tom ou Modo. Segundo o autor, através das cadências, se podem distinguir os bons dos maus compositores uma vez que se reconhece se uma obra procede por um determinado âmbito modal ou outro justamente se emprega corretamente as cordas naturais dos diversos tons. Quanto mais perfeitas são as cadências, mais eficiente é a distinção da natureza das palavras que ao compositor são matéria, como afirma Tigrini (1588, p. 55):

Um outro conjunto de fins intermediários se observam não apenas nas

composições de Música [figurada] mas igualmente nos Cantoschão, que procedem no fim de toda cláusula ou período e em toda perfeita oração – os quais os Músicos chamam de Cadências, que são grandemente necessárias para a distinção das palavras que produzem o perfeito sentido na Oração.

Vn'altra sorte di fini mezani si osseruano non solo nelle compositioni di Musica, ma ne i Canti ecclesiastici ancora, nel fine di ogni clausola, ò Periodo, & d'ogni perfetta oratione, i quali li Musici chiamano Cadenze; che sono grandemente necessarij per la distintione delle parole, che generano il senso perfetto nella oratione;

À página 71, o autor afirma:

Dizem, portanto, os Práticos, que a Cadência é um certo ato que fazem as partes de uma canção que demonstra que se fará o fim sobre ela decair, ou seja, que chegou-se à conclusão de uma Fala ou Canção – uma vez que é chamada ‘Cadência’, porque faz cair [decair] e concluir uma Oração ou Harmonia. A Cadência à Música é grandioso ornamento – contudo, não deve usá-la por essa razão, senão para indiciar que se chegou à Cláusula ou Período (como se diz em relação à Prosa ou ao Verso): àquela parte que conclui uma parte da composição ou algum de seus membros. Não façais, no entanto, como alguns Compositores e Tocadores que, muitas vezes, não considerando a razão pela qual se deve empreender a Cadência, a fazem fora de hora e propósito – como no princípio das suas Composições e Sonatas que acabaram de começar – ou ainda pior: muitas vezes fazem as cadências fora das cordas que o Modo ou Tom requerido por aquela composição ou a sonata. À Música, portanto, a Cadência equivale à virgula e ao ponto de uma Oração.

Dicono dunque i Prattici, la Cadenza essere vn certo atto, che fanno le parti della cantilena, il quale dimostra, che vuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, ò della cantilena: la onde è stata detta cadenza quasi, che cade, & conclude la oratione, ouero l'Harmonia. Et se bene la Cadenza nella Musica è di grandissimo ornamento: tuttauia non per questo si dee vsare nelle compositioni, se non quando s'arriua alla clausola, ouero periodo della Prosa, ò del verso, in quella parte, che termina il membro di essa, ouero vna delle sue parti; & non come fanno alcuni Compositori, & sonatori ancora, che non considerando tal volta la cagione perche sia stata ritrouata; nel principio delle loro compositioni, & sonate incominciano à fare le cadenze auanti, che à pena l'habbino incominciate: & quello che è peggio le fanno il più delle volte fuori di quelle chorde, ch'il Modo, ò Tuono, sopra 'l quale è la compositione, ò la sonata, ricerca. Tanto dunque è la Cadenza nella Musica, quanto la virgula, & il Punto nella Oratione;

Outros tratadistas desse mesmo período também concordam com essa doxa, como Nicola Vicentino (1555, fl. 51), que explica o sentido de queda implícito no nome ‘Cadência’ – que em latim e também em italiano advém do termo ‘cair’ – dado o movimento descendente requerido. A *queda*, então, do som antes consonante – e que pelo procedimento *de síncope* tornou-se dissonante – fará aquela nota novamente consonância ao descer uma nota. A imitação do discurso do Orador mais uma vez pode ser aqui verificada, sobretudo na emulação da fórmula das frases (seu fim, especificamente) mas também no emprego indiferenciado de

termos típicos da Eloquência e da Poesia com os da Música:

A Cadência foi o procedimento encontrado [pela Arte da Música] para demonstrar, nas composições, quando se quer indicar que se chegou a um fim – à conclusão de um discurso – ou se deseja finalizar uma obra. Por essa razão, uma vez que a síncopa faz tal efeito (quando em ligadura) foi chamada de cadencial, como que se caísse e fizesse concluir o discurso. Entretanto, muitos são os Compositores que não sabem a razão pela qual se a deva realizar – o que se pode ver que, quando compõem, já de início fazem cadências, dando a entender ao ouvinte que querem concluir e fechar a sua composição, mesmo que ela tenha acabado de começar. De fato, todo compositor deve aviar-se quanto à cadência.

LA cadentia è stata ritrouata per dimostrare (quando nelle compositioni appare) che uuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, ò di fare il fine d'essa compositione: & per tal ragione, perche la sincopa fa tal effetto à quel modo legata è stato detto cadentia, quasi che cade & che conclude il parlare; imperò che alcuni Compositori non considerano la cagione, perche sia stata ritrouata; ma sono alcuni che compongono, & nel principio delle loro compositioni, incominciano far le cadentie, et danno ad intendere all'oditore che uogliono concludere, & sarrare la sua compositione, inanzi che la sia incominciata: che ueramente ogni Compositore dè auuertire alla cadentia;

Girolamo Diruta (1610) no segundo volume do *Il Transilvano* publicado em 1609, também refere-se às cadências no sentido de ‘fim’ da oração musical e igualmente as considera como índice do Tom ou Modo considerado pelo compositor para expressar aquele texto artístico. Mesmo na ausência de palavras, uma vez que tenha sido bem elaborada, a composição denota sua natureza e matéria através do Modo que usufrui e pelo qual procede, sendo, assim, as cadências o lugar técnico mais sensível para essa distinção. Se o compositor empreender as cadências nos devidos lugares e com as notas corretas, facilmente os Músicos poderão averiguar, no exame das espécies empregadas no artifício, qual o Tom daquela composição. Como afirma Diruta (1610, livro III, p. 3) durante o diálogo com o Transilvano:

Tr. A partir de que parte [voz] poderei reconhecer o tom de uma canção?

Dir. **A partir da parte do tenor, quando esta modular as espécies de um tom qualquer, ou quando fizer as cadências nas suas próprias cordas ou, também, quando terminar nas suas cordas finais ou em uma corda mediana. Facilmente podereis, dessa maneira, reconhecer todos os tons.** Podereis também reconhecê-los a partir das outras partes porque, quando o Tenor modular por cordas autênticas, o Baixo modulará por cordas do seu plagal; quando o Tenor modular as cordas plagais, o Baixo modulará as autênticas. Podereis também reconhecer os tons a partir do Soprano e do Contralto, pois o Soprano faz a mesma modulação do Tenor, e o Contralto, a mesma do Baixo uma oitava acima. Com esta regra podereis, a partir de todas as partes, reconhecer todos os Tons.

Tr. *A che parte conoscerò vna Cantilena di qual Tuono ella si sia?*

Dir. *Dalla parte del Tenore. Quando questa parte modularà le specie di qual si voglia Tuono, & che farà le cadenze nell sue proprie corde, & anco*

terminerà nelle sue corde finali, ouero in vna corda mezana, facilmente conoscerete ciascun Tuono. Potrete anco conoscerli dalle altre parti; poiche quando il Tenore modularà le corde Autentiche, il Basso modularà l'Autentiche. Potrete anco conoscerli dal Soprano, & dal Contralto; il Soprano fal'istessa modulatione del Tenore, & il Contralto l'istessa del Basso all'Ottava di sopra, & con questa Regola potrete da ciascuna parte conoscere ciascun Tuono.

No Terceiro livro, que ora examinamos, do segundo volume do *Il Transilvano* (1609, III), “No qual se demonstra a verdadeira formação, conhecimento e transposição de todos os Modos, tanto em Canto Figurado quanto em Cantochão: assunto indispensável a todo organista acompanha o coro” Diruta descreve a partir da doutrina de Zarlino a regra dos doze Tons ou Modos. Pacificando a questão, que em muitos aspectos pode variar dependendo da opinião do tratadista consultado, sobretudo a respeito do número de Modos, o Organista quando, aqui perguntado, a respeito da modulação de uma canção em notas que não pertenceriam justamente a um determinado Modo, não responde com um vitupério – como se poderia esperar. Pelo contrário, sinaliza ao *Transilvano* (1609, III, p. 3) que muitas composições procedem de maneira particular e, que, sobremaneira, há muitas obras que concluem suas cadências em notas intermediárias do próprio modo a fim de estabelecerem uma secção na mesma que imitaria a divisão de um discurso em várias partes, deixando apenas para o *verdadeiro fim* a cadência na corda fundamental do Tom [com grifos nossos]:

Tr. E quando encontrar uma canção qualquer que module por outras espécies e não pelas suas próprias? Se a corda final for do primeiro tom e esta for composta por outras espécies, deverei fazer juízo sobre a corda final ou sobre as espécies que modulam a canção?

Dir. A dúvida que me formulais não é de pouca importância, uma vez que se encontram composições feitas por alguns compositores sem fundamento algum sobre as espécies dos Tons – e são frequentemente chamados de Tons mistos ao invés de naturais. Quando, portanto, tiverdes de fazer juízo sobre qualquer composição, devei considerar, com cuidado, do princípio ao fim e ver sob qual espécie se acha composta – se sob as espécies do primeiro tom ou do segundo ou de qualquer outro tom. Devei, também, observar as cadências regulares, pois dão grande luz sobre este assunto. Observai em qual tom ela está composta – ainda que não termine na sua própria corda final, na mediana ou em qualquer outra que fosse mais conveniente a esse propósito. Algumas vezes podeis ver que o primeiro tom termina na corda mediana, ou seja, em ‘A,lá,mi,ré’ – como também todos os outros tons. Infinitas são as peças assim compostas, tanto em canto figurado como em cantochão. Em canto Figurado, quase sempre, o segundo Kyrie ou Christe Eleison termina na corda mediana, assim como a primeira parte do Glória. Motetos e madrigais que têm uma segunda parte normalmente terminam na primeira na corda mediana.

Tr. Quando si troverà qualche Cantilena, che modularà per altre specie, che per sue proprie, come se la corda finale sarà del Primo Tuono, e che la compositione sia d'altre specie composta, hauerò da far

giuditio sopra la corda finale, ouero sopra le specie, che modula la Cantilena?

Dir. Il dubio, che mi dimandate non è di poca importanza, atteso che si trouano delle compositioni fatte d'alcuni Compositori senza fondamento alcuno sopra le specie delli Tuoni. Questi simili si possono più tosto dimandare Tuoni misti, che naturali. Quando adunque hauerete da far giuditio di qual si volgia compositione, dourete considerare bene dal principio al fine: & vedere sotto qual specie si troua composta, se sotto alle specie del primo, ò del secondo, ò di qualunque altro Tuono, hauete à guardare alle cadenze regolari, le quali danno gran lume in tal cosa; & di poi far giuditio in qual Tuono ella sia composta; ancora che non hauesse il suo fine nella sua propria corda finale; mà si bene nella mezana, ouero in qualunque altra, che tornasse bene, & più al proposito, come per esperienza si vede, che il primo Tuono termina alle volte nella corda mezana, cioè in A,la,mi,re come anco tutti gli

altri Tuoni. E di queste compositioni se ne trouano infinite tanto nel Canto figurato, quanto nel Canto fermo: nel Canto figurato si troua quasi sempre il secondo Kyrie, ouero Christe eleison terminare nella corda mezana; & anco la prima parte della Gloria. Li Motetti, & li Madrigali, quando hanno la seconda parte, la prima termina nella corda mezana.

Embora não censure os compositores que não procedem pela Regra, Diruta – prosseguindo o argumento (1609, III, p.3) – admite que para se obter o desejado efeito, que é determinado em cada Modo, o músico deverá cadenciar sempre nas justas espécies a fim de não perder nem a natureza nem a forma próprias de cada um. O autor também informa que muitos Motetos e Madrigais utilizam esse artifício para dividir e seccionar formalmente sua estrutura discursiva:

Tr. O que são cadências regulares? É possível fazer outras cadências além daquelas?

Dir. As cadências chamadas regulares são aquelas que se fazem nas próprias espécies dos tons e também nas cordas medianas. Irregulares são aquelas que se fazem fora das próprias espécies e, estas, se fazem segundo os propósitos da composição – já que obrigatoriamente, no princípio, meio e fim de uma obra, devem cadenciar nas suas próprias, para que o tom não perca a sua natureza e forma próprias.

Tr. Potransi fare altre cadenze oltra quelle che dimandate regolari; e queste regolari come s'intendano?

Dir. Le cadenze chiamate regolari sono quelle, che si fanno nelle proprie specie, delli Tuoni & anco nell corde mezane: le irregolari sono quelle, che si fanno fuora delle proprie specie, e di queste se ne fanno secondo li propositi, che occorrono nella compositione, pur che nel principio, mezo, e fine della Cantilena si faccino le sue proprie, acciò il Tuono non perda la sua propria natura, & forma.

Tigrini (1588, p. 36), por sua vez, justifica ao leitor de seu tratado a disposição do mesmo – pois, sendo a Modalidade assunto muito importante, o autor considerou explicar o porquê de tê-lo deixado somente em terceiro lugar no ordenamento das matérias – evidenciando que o compositor, primeiro deve aprender a manipular os sons, fundamentos da sua Arte, em

segundo lugar precisa saber relacionar uma voz com a outra em contraponto, em terceiro, conhecer os diversos Tons que se empregam para submeter os ditos contrapontos e, por último, em quarto lugar, examinar os procedimentos mais complexos da Música:

Por qual razão não se tratou primeiro dos Modos ou Tons antes das supracitadas regras. Cap. XII.

Sendo, assim, principalmente necessária às Composições a observância dos Modos ou Tons – como os queiramos chamar – como dissemos e, como fazemos profissão de proceder ordinariamente, poderá parecer a alguém que necessariamente tivéssemos devidamente raciocinar sobre os referidos Tons. Quem, porém, correta e diligentemente considerar a nossa maneira, constatará perfeitamente, como melhor e mais útil foi ter distintamente tratado no primeiro livro as Consonâncias simplesmente, e neste segundo livro, das regras e da disposição à duas e mais vozes sem o acréscimo de nenhuma matéria, e no terceiro, o particular exame de todos os doze Modos, ou seja, da sua formação, natureza e Cadências (e cadências em comum a outros). No quarto e último livro, depois que for adquirido o conhecimento das Consonâncias e Regras e de todos os Tons, reservei ao leitor as coisas mais difíceis que, distinta e ordenadamente, incomparavelmente, poderão ser melhor entendidas – que se estivessem com as Consonâncias e demais regras misturadas [...].

Per qual cagione non si sia trattato prima de i Modi, ò Tuoni innanti alle sopradette regole. Cap. XII.

ESsendo così principalmente necessaria nelle Compositioni l'osseruanza de i Modi, ò Tuoni, che chiamare gli vogliamo, come si è detto: & facendo Noi professione di procedere ordinatamente, parerà forse à qualch'vno, che necessariamente si fusse deuuto prima ragionare de i detti Tuoni; conciosia che fìa impossibile l'osseruare quello, di che non s'hà notitia alcuna. Ma, chi bene, & con diligenza considererà il nostro modo, conoscerà benissimo, quanto meglio, & più vtile sia per essere l'hauere così distintamente trattato nel primo libro delle Consonanze semplicemente, & in questo Secondo, delle regole, & del modo d'accommodarle à due, & à più Voci, senza intrico alcuno d'altre materie; & nel terzo il fare particolare mentione di tutti li dodici Modi, cioè della loro formatione, natura, & Cadenze, & delle Cadenze in commune; & nel Quarto, & vltimo, dopò che si sarà acquistata la cognitione delle Consonanze, delle Regole, & de i Tuoni, l'hauere riserbato le cose più difficili, le quali così distintamente, & con questo ordine poste, seranno, senza comparatione alcuna, molto meglio intese, che se, o con le Consonanze, ò con le dette regole fussero mescolate [...].

Repetindo a opinião de Zarlino quanto a recuperação dos antigos Modos gregos, Tigrini (1588, p. 57) considera igualmente que não se pode conhecê-los perfeitamente e também não considera imprescindível tal tarefa, uma vez que são diversos os empregados em seu tempo – e, que, possivelmente, pudessem ser, pela assistência moderna, reconhecidos. Invocando as *auctoritates* do assunto musical e histórico de seu tempo, Tigrini encomia os mestres P. Aaron, Fanchino Gaffurio e G. Zarlino como os verdadeiros mestres da tradição da qual ele faz fortuna:

E digam Platão, Plutarco, Luciano, o Polluce [rétor], Apuleio, Euclídes, Ptolomeu, Gaudêncio, Aristides, Boécio, Cassiodoro, Martiano, Ateneu, Plínio, Píndaro e outros ainda – mas à nós basta, em suma, ter notícia dos doze

Modos que pelos Práticos, hoje, são postos em uso nas composições de nosso tempo. Quanto aos Antigos Modos – quais e quantos – digo que não há sentido algum a nós, nesta obra, estudá-los. Mas se alguém, por curiosidade quizer deles saber, lendo a Prática e a Teoria do Exmo. Franchino, o Toscanello do Sr. D. Pietro Aaron e as Instituições e Demonstrações Harmônicas do nosso Sr. Zarlino, poderá comodamente fazê-lo com minúcia – enquanto para nós, será coisa inútil e sem propósito consumir, em vão, nosso tempo.

& dica Platone, Plutarco, Luciano, il Polluce, Apuleio, Euclide, Tolomeo, Gaudentio, Aristide, Boetio, Cassiodoro, Martiano, Atheneo, Plinio, Pindaro, & gli altri quello, che loro pare, che à Noi basta in somma hauere notitia delli dodici Modi, che da i Prattici hoggi sono messi in vso nelle compositioni de i nostri tempi, & siano poi stati li Modi antichi quali, & quanti si vogliano, perche questo non è di sostanza alcuna à Noi il cercarlo. Et se pure alcuno Curioso vorrà saperlo, leggendo la prattica, & la Theorica dell'Eccellentissimo Franchino, il Toscanello di M. Don Pietro Aron Fiorentino, & le Istitutioni, & le Demonstrationi harmoniche del nostro Signor Zarlino, potrà con sua commodità hauerne di tutti minutissimo ragguaglio, senza che Noi in cosa tanto inutile, & senza proposito alcuno andiamo consumando il tempo in vano.

Dos mestres citados por Tigrini, Zarlino – das Instituições e Demonstrações Harmônicas – e Aaron – do Toscanello publicado em 1523 e incrementado sucessivamente até 1562 – produziram em vernáculo italiano definições a respeito da Cadência – além de uma doutrina sobre a Modalidade que, em parte já vimos, no contexto da Eloquência. Aaron dedicará um volume integralmente aos Modos em 1525 e dele podemos extrair uma modesta definição à página 22 de ‘Cadência’:

Portanto digo que Cadência não é senão um certo signo dos quais os compositores, por algum senso derivado das palavras, fazem um interposto [intermediário] fim.

Per tanto dico che cadenza non è altro che un certo segno del quale gli compositori, per alcun senso delle parole, fanno un mediato fine.

Por sua vez, Zarlino, sempre diligente em oferecer belos argumentos diz, no capítulo 53 das Instituições Harmônicas, que deve haver uma coordenação entre a oração e a música nas cadências e, que além de artifício de interesse da harmonia, imita as razões do ‘ponto final’ e da ‘vírgula’ no contexto do discurso:

A Cadência, portanto, é um certo ato, que fazem as partes da canção quando cantam ao mesmo tempo, que evidencia ou oculta a harmonia, ou, ainda, a perfeição do sentido das palavras sobre as quais a canção foi composta. Podemos dizer ainda que seja uma certa conclusão de uma das partes do conento, tanto intermediária quanto final que se distingue do contexto da oração. A Cadência é tão necessária à harmonia que se ela faltar, faltarão um grande e necessário ornamento tanto para a distinção das partes quanto para o entendimento da própria oração. Contudo, não se a deve usar senão quando se atinge uma cláusula ou o ponto final contido na prosa ou no verso, ou seja, àquela parte onde termina um dos membros dessa ou uma das suas

partes. A Cadência é tão valiosa à Música quanto o Ponto na Oração e, por essa razão, pode ser chamada de ‘Ponto’ de uma Canção. É bem verdade também que se emprega a cadência onde se faz um repouso, ou seja, onde encontra a terminação de uma parte da harmonia, de modo que nos deteremos também no contexto da oração quando ocorre não apenas um arremate intermediário quanto final.

La Cadenza adunque è vn certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'harmonia, o la perfettione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta.oueramente potemo dire, che ella sia vna certa terminatione di vna parte di tutto'l concento, & quasi mezana, o vogliamo dire finale terminatione, o distintione del contesto della Oratione. Et benche la Cadenza sia molto necessaria nelle harmonie: percioche quando non l'hanno, mancano di vn grande ornamento necessario, si per la distintione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; non è però da vsarla, se non quando si ariua alla Clausula, ouero al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè in quella parte, che termina il Membro di essa, ouero vna delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto il Punto nella Oratione; & si può veramente chiamare Punto della Cantilena. E' ben vero, che si pone anco doue si riposa, cioè doue si troua la terminatione di vna parte dell'harmonia, nel modo che si fermiamo etandio nel contesto della Oratione, quando si troua non solamente la distintione mezana, ma ancora la finale.

Zarlino, no mesmo passo, também observa que o cantochão elabora cadências, porém, de maneira diversa que o canto figurado – que necessita de outras partes para concluir suas frases musicais. É importante observar, igualmente, segundo o autor, que as cadências devem utilizar as cordas [notas] próprias do Modo em que está escrita a canção, adequando e definindo os pontos finais e as vírgulas do discurso também em harmonia ao sentimento geral requerido pela peça. Da mesma maneira as diminuições e ornamentações necessitam igualmente observar os preceitos modais para não incorrerem em proferições indecorosas:

Não devemos empreender as cadências sempre nos mesmos lugares, mas, sobretudo, em lugares diferentes, de modo que, pela variedade, a harmonia seja sempre agradável e deleitável. Devemos, também, fazer coincidir o ponto da oração com a cadência, mas não sobre qualquer corda [nota] mas naquelas próprias e regulares dos Modos, nos quais for composta a canção.

Se deve advertir, porém, que as Cadências nos Cantoschão são realizadas com uma parte apenas mas, nos cantos figurados, se somam outras partes. No cantochão as cadências devem acontecer ao fim da sentença das palavras, porém, no canto figurado, se pode cadenciar tanto quando se ouve a conclusão perfeita da oração e, às vezes, também por certa necessidade de seguir alguma ordem do contraponto empreendido pelo compositor.

Ne la douemo por sempre in vn luogo; ma si bene in luoghi diuersi, accioche dalla varietà ne seguiti più grata, & più diletteuole harmonia. Et debbeno terminare insieme il Punto della oratione, & la Cadenza; non gia sopra qual si voglia chorda; ma nelle propie chorde regolari de i Modi, ne i quali sarà composta la cantilena; [...]

Ma si debbe auertire, che le Cadenze nelli Canti fermi si fanno in vna parte sola: ma nelli figurati si aggiungono altre parti. Et in quelli si pongono finita

la sentenza delle parole; in questi poi non solamente si fanno, quando si ode la Clausula perfetta nella oratione: ma alle volte si vsano per necessità, & per seguire vn certo ordine nel Contrapunto, principiato dal Compositore.

3.3.4. Os Modos e a sua sonoridade ao teclado no segundo volume do *Il Transilvano* (1610) de Girolamo Diruta.

Girolamo Diruta especialmente no segundo volume do *Il Transilvano* publicado em 1609 em Veneza, traça intrínsecos vínculos entre o princípio modal e a Pronúncia ou *Actio* Retórica na Música moderna. Tal ligação, exposta no terceiro e quarto livros de seu tratado, é discursada como um monumento aos mestres que o precederam e o ensinaram, sobretudo porque o autor pacifica a questão do transporte do diversos tons às condições do teclado do órgão e em conveniência à tessitura dos cantores que acompanham as liturgias. À página 11, o autor se refere aos preceptores que postularam tal prática:

Me dói, que não estejam vivos o Exmo. Gioseffo Zarlino, Costantio Porta e Claudio Merulo – todos meus preceptores, aos quais não seria desprazerosa esta minha regra sobre modulação dos Tons, como não desgosta a muitos valent’huomini organistas e compositores os quais a põem em uso – em particular Adriano Banchieri, que compôs sob esta regra Canzoni sobre os Tons autênticos e Ricercari sobre os Tons plagais, doutamente de acordo com a verdadeira formação e modulação dos Tons.

mi doglio, che non sia viuio l'Eccellentissimo Gioseffo Zarlino, Costantio Porta, & Claudio Merulo, tutti miei precettori, alli quali non seria dispiacciuta questa mia Regola circa del modulare li Tuoni, si come non è dispiacciuta à molti valent’huomini Organisti, & Compositori, li quali tuttavia la mettoni in vso, & in particolare, Adriano Banchieri, il quale hà composto sopra à questa Regola Canzoni; le Canzone sopra li Tuoni Autentici, & li Ricercari sopra ali Tuoni Placali, molto dottamente composti sopra la vera formatione, & modulatione di tutti li Tuoni.

Para além do proveito dos compositores, os Tons e Modos são, no âmbito da performance musical do período histórico de Diruta, concreta resposta que o autor encontra sonoramente junto à tradição polifônica para a demanda da representação em Música dos afetos da Oração retórica e poética. Ao órgão, a conveniência do conhecimento da natureza de cada tom faz-se imperativa ao prático instrumentista, uma vez que os sons naquele instrumento devem ser compostos em qualidade e volume segundo o decoro, mormente religioso, do fim que deve proceder. Assim, Diruta oferece, além do exame das espécies das diversas tonalidades, em consonância com a doutrina de Zarlino, um discurso onde traça um paralelo entre a sonoridade do órgão – a chamada *registração* – e os Tons sob os quais estão compostas as músicas executadas nas funções religiosas. A imitação da voz eloquente do homem nesse artifício é também considerada literalmente, como veremos a seguir, no entanto, ao órgão, além

de toda preceptiva que Diruta elege para a emulação das palavras na doutrina de notas boas e ruins, também se acresce a potência dos recursos sonoros disponíveis naquele “animal artificioso”. Ricamente ornamentada, a caixa que contém os tubos e flautas do instrumento pode ser, no caso das igrejas citadas no trecho abaixo, de grandes dimensões do mesmo modo que a pujança sonora do próprio órgão – e variar, tanto em decoração quanto em disposição fônica, em cada lugar. Afirma Diruta, à página 22 do quarto livro, com grifos nossos:

Não se pode dar regra certa destes acompanhamentos dos registros, uma vez que os órgãos não são todos iguais: uns têm poucos registros, outros muitos. Basta-vos saber a sonoridade que cada tom requer, e com o vosso juízo, praticar para encontrá-la. Não convém tocar uma coisa triste com registros alegres, tampouco uma coisa alegre em registros tristes, onde houver um órgão copioso/ abundante de registros, como é este do Domo de Gobbio [Igreja onde Diruta trabalhava]. Não se pode apenas concertar os registros ordinários que fazem a sonoridade que cada tom requer, mas existem outros registros de diversos instrumentos, **com os quais se pode imitar não só a sonoridade dos tons, mas ainda outros tantos instrumentos, bem como a voz humana.**

Non si può dar regola certa di questi accompagnamenti di registri, atteso che gli Organi non sono tutti eguali, chi hà pochi Registri, e chi ne ha molti. Vi basta di sapere l'Armonia, che vuole ciascun Tuono, e con il Vostro giuditio far pratica di trouarla. Non conuiene sonare vna cosa mesta in Registri allegri, nè meno vna cosa allegra in Registri mesti doue sono Organi copiosi di Registri, com'è questo del Duomo di Gobbio. Non solo si possono concertare li Registri ordinarij che faccino l'armonia che si richiede à ciascun Tuono: ma vi sono altri Registri de diuersi instrumenti, che si può imitare non solo l'armonia delli Tuoni; ma ancora ogni altro instrumento, & similmente la voce humana.

Diruta, então, fornecendo uma descrição sucinta e prática de cada Modo para o organista – muitas vezes já indicando se um Tom deve ser transposto à outra gama de notas para melhor acompanhar o coro – Diruta também indica quais os sons do órgão devem ser eleitos para melhor expressarem o caráter daquele Modo específico e, conseqüentemente, dar corpo sonoro às composições que serão eloquentemente pronunciadas através do toque do organista. Oferecemos ao caro leitor uma figura que traz ambas as doutrinas, lado a lado, para que, com facilidade, se possam verificar as declarações daquele tratado.

	Efeito Modal	Registração
Primeiro Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia grave e modesta, porém, para responder ao coro, se toca transposto.</i>	<i>O primeiro tom demanda uma sonoridade grave e delectável – como vistes no quarto livro, no qual tratei da variedade sonora que cada tom produz. Muitos são os registros com os quais podeis imitar a sonoridade do primeiro tom: o Principal com a Oitava e, também, com a Flauta ou com a Décima quinta.</i>
Segundo Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia triste e calamitosa. Para responder ao coro se toca transposto.</i>	<i>O segundo tom produz uma sonoridade melancólica e requer o Principal apenas com o tremolo, se, porém, tocado nas suas cordas naturais e com modulação triste.</i>
Terceiro Tom	<i>A natureza deste Tom é de comover ao pranto. Para responder ao coro, se toca transposto.</i>	<i>O terceiro tom, próprio para comover ao pranto, podereis modulá-lo com o som do Principal e da Flauta em oitava ou com outros registros semelhantes em efeito.</i>
Quarto Tom	<i>Este Tom produz uma Harmonia de lamentação e dor.</i>	<i>O quarto tom produz uma sonoridade de lamentação, tristeza e dor. O registro principal com o tremolo fará este efeito ou qualquer registro de flauta, tocado nas suas teclas naturais com as modulações apropriadas. Este tom e o segundo são quase de uma mesma sonoridade, e servirão para que os toques à elevação do Ss. Corpo e sangue do N^{ro}. Jesus Cristo, imitando com o tocar os duros e asperos tormentos da Paixão.</i>
Quinto Tom	<i>A natureza deste tom, tocado nas teclas próprias, produz uma harmonia alegre, modesta e delectável. Para comodidade do Coro, se toca transposto.</i>	<i>O quinto tom produz uma sonoridade alegre, modesta e delectável: esta sonoridade a fará o registro da oitava, décima quinta e flauta.</i>
Sexto Tom	<i>Este tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia devota e grave. Toca-se, para comodidade do coro, transposto.</i>	<i>O sexto tom produz uma sonoridade devota e grave: este se tocará com o principal, oitava e flauta.</i>
Sétimo Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia alegre e suave. Para comodidade do Coro, se toca transposto.</i>	<i>O sétimo tom produz uma sonoridade alegre e suave: este se tocará com o registro de oitava, décima quinta e vigésima segunda.</i>
Oitavo Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia bela e delectável. Para comodidade do Coro se toca transposto.</i>	<i>O oitavo tom produz uma sonoridade atraente/ encantadora/ vaga e delectável. Este se pode acompanhar a flauta sozinha, flauta e oitava, flauta e décima quinta.</i>
Nono Tom	<i>Este tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia alegre, suave e sonora, porém, para comodidade do Coro, se toca transposto.</i>	<i>O nono tom produz uma sonoridade alegre, suave e sonora: os seus registros serão o principal, décima quinta e vigésima segunda.</i>
Décimo Tom	<i>Tocado nas suas teclas naturais, produz uma Harmonia triste. Para responder ao Coro se toca transposto.</i>	<i>O décimo tom produz uma sonoridade um pouco triste: o principal com a oitava fará o seu efeito, ou com a flauta.</i>
Décimo Primeiro Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma Harmonia viva e plena de alegria.</i>	<i>O décimo primeiro tom produz uma sonoridade viva e plena de docilidade: diversos registros solos e acompanhados farão este efeito, como a flauta solo, flauta e décima quinta ou flauta, décima quinta, vigésima nona e oitava com a décima quinta, e vigésima segunda.</i>
Décimo Segundo Tom	<i>Este Tom tocado nas suas teclas naturais produz uma harmonia menos alegre no seu autêntico. Para acomodar o Coro, se toca transposto.</i>	<i>O décimo segundo tom produz uma sonoridade doce e vivaz: os seus registros serão: flauta, oitava, décima quinta e também flauta sozinha.</i>

Figura 21. A doutrina de Diruta (1610) sobre a natureza dos Modos e sua aplicação fônica no órgão de tubos.

Como se pode ver na figura acima, a muitos tons são recomendados por Diruta uma execução que transporte, para facilidade do coro, aquele Modo para teclas não naturais. O Transilvano no diálogo também observa esse transporte e questiona tanto a capacidade de reproduzir as características próprias quando transpostas como sobre a diferença que haveria entre o tom plagal e autêntico, na prática, uma vez que ambos os modos utilizam-se das mesmas

notas – mas em outro ordenamento. O diálogo (1610, III, p. 11) [com grifos nossos], então, esclarece os questionamentos:

Tr. Senhor, antes, resolva-me primeiro esta dúvida. Quando o Organista toca sobre as espécies do primeiro Tom, que são também comuns ao segundo e terminam no mesmo lugar, como saberei se são do primeiro ou do segundo Tom.

Dir. Sabê-lo-eis pela sonoridade. Não entendestes que o primeiro Tom produz uma harmonia Grave e majestosa e, que, o segundo, ao contrário, produz uma harmonia triste e dolorosa? [...]

Tr. Agora começo a ver o quanto esta regra é importante, uma vez que as modulações e as transposições têm força para transformar o efeito do Tom, como provastes com argumentos muito eficientes. O mesmo creio que suceda ao quarto, quinto e sexto tons que, por não utilizarem as suas modulações naturais, tenham perdido o seu efeito natural. Como podeis explicar isto?

Dir. Meu caro, me incitais a dizer coisas que duvido não serem consideradas como muito arrogantes, uma vez que, ao censurar aquilo que é tido por verdade, preocupo-me em não ofender a ninguém que tenha feito aquilo contra o que estou para dizer-vos e, com verdade, demonstrar-vos. Do quarto Tom direi aqueles mesmos argumentos que disse do segundo. Os Compositores raramente o compõem nas suas cordas naturais e por isso não se consegue escutar o seu efeito natural. Alguns dizem que composto nas cordas naturais, produz uma harmonia muito melancólica e sonolenta. **Contudo, o organista não deve dizer isto porque no órgão se encontra harmonia proporcionada a todos os Tons** e quando quiser tocar qualquer matéria triste e devota, como se deve fazer durante a elevação do Ss. Corpo e Sangue de Nsr. Jesus Cristo, quando todos os fieis naquele momento contemplam a sua Ss. Paixão. Assim mesmo deve fazer o Organista: imitar com a Harmonia do quarto ou segundo Tons este efeito da Ss. Paixão [...].

Tr. Di gratia risoluitemi prima questo dubbio. Quando l'Organista suona sopra le specie del primo Tuono, le quali sono anco communi al Secondo, & terminano nell'istesso luogo, à che conoscerò se será primo, ouer secondo Tuono.

Dir. Lo conoscerete all'Armonia: non hauete inteso, che il primo Tuono rende l'Armonia graue, & maestosa. Il Secondo Tuono al contrario, mesta, e dogliosa. [...]

Tr. Adesso incomincio à scorgere, che questa Regola è importantissima; atteso che le modulationi, & le trasportationi han forza di trasmutare l'effetto del Tuono, si come hauete prouato con ragioni efficacissime. Il medesimo credo ch'auuenga al Quarto, Quinto, & Sesto Tuono, che per non essere state intese le loro modulationi, hanno perso il loro natural'effetto; & di questi anco ne desidero, se così vi piace, qualche bella efficace ragione.

Dir. Signor mio, m'incitate à dir cose, che dubito di non esser tenuto troppo arrogante, atteso che volendo dire quel che per verità son tenuto, temo di non offendere qualcheduno, che si troui hauer fatto contro quel, che son per dirui, & con verità dimostrarui. Del Quarto Tuono dirò quelle istesse ragioni, c'hò detto del Secondo Tuono. Li Compositori di rado lo compongono nelle sue corde naturali: & però non si può sentire il suo natural'effetto. Alcuni dicono, che composto nelle corde naturali, rende l'Armonia troppo malenconica, & sonnolenta. L'Organista non hà da dir questo; perche nell'Organo si troua l'Armonia proportionata à tutti i Tuoni: & quando vorrà sonar qualche cosa mesta, & diuota, come si deue nella leuatione del Santissimo Corpo, & Sangue del Nostro Signor GIESV CHRISTO, che tutti i fideli in quel atto contemplano

la sua Santissima Passione [...].

Conjugando imitação da voz humana através do **toque do instrumentista** – cujos gestos recuperam a simulação de uma verdadeira metalinguagem – e do **Tom** – tanto através da doutrina modal, no sentido da coerência entre a matéria e a sua representação artística, quanto da *registração* do órgão, a qualidade e tipologia de sua pronúncia – e determinando ao artífice diretivas para uma **movimentação** elegante e coerente com as diversas matérias, Diruta apresenta uma doutrina completa para a *Actio* do *Orador Musical Perfeito*. Cobrindo com preceptivas técnicas as diversas facetas da Emissão Retórica – que possui como pilares a **voz, os gestos e movimentos**, para Quintiliano e para o pseudo-Cícero, como vimos – Diruta perfeitamente representa no contexto da Música Prática os artifícios requeridos do Músico Perfeito (o Perfeito Orador Musical) que encontra em Zarlino o seu mais sofisticado rétor.

3.3.5. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525), p. 32-35.

Por fim, chegamos ao epílogo das considerações que faremos sobre os Tons. Diante do exposto, podemos afirmar que a própria configuração dos diversos Modos mistura-se positivamente com a doutrina da Oratória pautando a imitação da natureza, da voz humana e sua eloquência artística, através da operação de diversos mecanismos musicais. Os efeitos emulados com diferentes meios, no contexto da polifonia contrapontística, representam a resposta que se poderia esperar à questão repetida ao longo dos séculos sobre o como a Eloquência se faz patente no discurso musical. E, aqui, temos uma doutrina que justifica as divergências discursivas que se deram, especialmente em Veneza, durante o século XVII, com seus francos embasamentos e tradição.

Com um texto de relativa antiguidade em comparação com os demais, oferecemos ao leitor, à guisa de uma cadência final para esse capítulo – supostamente nas cordas devidas – o convincente discurso que Pietro Aaron em 1525 fez publicar no Tratado “da Natureza e do conhecimento de todos os Tons” no capítulo XXV. Elaborando retoricamente as diversas opiniões a respeito da Arte Musical, o velho maestro assim declara:

DELLA NATURA ET OPERATIONE DI TUTTI GLI TUONI. CAP. XXV.

Di quante miserie et passioni sia ripiena la vita humana, pochi sono che non lo sappino, se hanno fatto in quella alcuna dimora, conciosia cosa che tanto calamitosa et erunnosa sia, che alcuni philosophi naturali meritamente hanno detto che huomo nessuno la accetteria se, quando lui nasce, sapessi le conditioni di quella, la qualcosa intendendo Iddio et la natura, hanno introdotto in questo mondo varii et diversi appiaceri et spassi, con gli quali l'huomo potessi alquanto mitigare la osterità, fastidii et chargo di essa vita, altrimenti presto saria cessata con grande isdegno di essa natura. Ma fra le altre recreationi, nessuna pare a me esser più sollazzevole né più conveniente all'huomo, quanto è la suave et gioconda harmonia, le dolcezze et amenitade

della quale non mi metterò a raccontare, perché non si potria per modo alcuno pensare et manco con lingua explicare, ma solamente ricercheremo sotto brevitade qual sia la causa che l'anima nostra si diletta così grandemente di numeri musichi, et dapoì diremo le qualità et diversità degli effetti prodotti da esso canto, el quale alcuna volta provoca l'huomo ad ira et fatti crudeli, alcuna volta a clementia et mansuetudine, alcuna volta a altre diverse passioni. Quanto sia per la prima investigatione, alcuni hanno ditto questa esser la causa della predetta quistione, che l'anima nostra si diletta di musica, perché secondo la oppenione di Aristoxeno, phylosopho, l'anima nostra non è altro se non una certa harmonia, la qual resulta dalla intentione de gli membri et parte corporee, la qual diffinitione, se fussi vera, sarebbe evidente ragione del nostro primo quesito, perché ogni simile conviene naturalmente con el suo simile. Ma essendo stato reprobata questa oppenione, così da' philosophi antichi come da' christiani, alcuni altri hanno detto che l'anima per questo grandemente si diletta di musica, perché essa è stata creata in cielo, dove ha udito, così là suso stando come anchora discendendo, quegli suavi concenti prodotti da gli corpi celesti, de gli quali da poi in questa vita havendone una certa natural memoria, appetisce gli canti humani, per haver quegli qualche similitudine con la celestiale harmonia, la quale ragione, benché sia verisimile, non dimeno non piace a molti et massimamente a gli nostri theologi, perché secondo la loro oppenione non è vero che l'anima, fatta in paradiso, discenda giuso in terra per gli circoli celesti, ma dicono che Iddio, creando essa anima, la infonde nel corpo, perché non saria cosa conveniente che Idio la fecessi in paradiso nitida, pura et bella, et a quel luogo la mandassi in terra a macularsi di vitii et peccati, sì che più oltra resta da cercare. Donde, pare a me che questa ragione si possa assegnare alla preditta questione, che l'anima per altro non si recrea et gaude negli canti et suoni harmoniaci se non perché quegli hanno in sé grande perfettione et a sé atraissano et grandemente suspendano, et in quel moto fanno alquanto dimenticare le miserie di questo mondo; veramente fanno che manco si sentono. Et che questo sia la verità noi vediamo, ché le voci assone, rauche et brutte, & così gli suoni strepitosi et fuora di ogni suavità, sono più presto in abominatione et spavento che in piaceri alcuni, perché non sono grati, ma più presto sono fuggiti dal nostro audito. Allo opposito, gli buoni et perfetti moduli fanno che a quegli ci accostiamo, et quanto più sono perfetti, tanto più sono attrattivi, il che cognosciamo essere in tutte quante le altre cose quali, quanto più sono perfette, tanto più sono dilettevole et attrattive, et in questo mezzo ci rimuovono alquanto dalle immense calamità et passioni date alla anima vivente, et questo secondo la capacità et incapacità di essa anima, o rationale, overo irrationale. Donde concludiamo, che la perfettione così degli suoni come degli numeri, quali tutta dua adopera el musico, esser quella che diletta, et per questo solo et non per altro esser grata la musica, sì che gli eccellenti et consumati nella arte, non già gli ignoranti, si possono allegrare. Da qui mi penso provenire che non infiniti et innumerabili tuoni sono stati amessi, ma solamente certi pochi, negli quali è maggior perfettione, hanno eletti gli pratici et maestri del canto, et questi sono otto, come è manifesto a qualunque huomo mediocre nella arte musica, cioè primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto, settimo et ottavo, né anchora uno solo, ma più tuoni sono stati messi in uso per gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre, imperò che alcuna volta si richiede letitia, gaudio et hillarità di animo, et alhora è cosa ragione vole si adoperi el primo tuono, elquale di sua natura è mobile et abile a commuovere et excittare tutti gli affetti della anima. Allevolte l'huomo è costituito nelle lachrime et lamentationi; alhora el cantore perito della arte, lasciando el primo, piglia el secondo tuono, qual per esser grave, meglio harà aquietare lo afflitto et languente spirito, et tal

tuono possiamo dire havere usato gli antichi ne gli funerali exequii, quando acompagnavano gli defunti alla sepultura con canti et suoni, sì come testificano gli autori. Accade ad altri tempi che la animosità et iracondia è necessaria, sì come saria a uno capitano per excitare sé medesimo et gli suoi soldati et spaventare gl'inimici. A questo tempo, sia cauto el cantore in adoperare el terzo tuono, perché molto infiamma et accende il spirito ad ira. Ma quando gli huomini si daranno a gli piaceri, bisognerà postporre el preditto et eleggere el quarto, perché quello si accomoda mirabilmente al riposo et tranquillitate. Se pur la sorte darà al cantore che el sia inanzi persone fastidiate et piene di affanni, potrà tentare con el quinto tuono di levare tale malinconia, perché, sì come testifica Guidone, el quinto è delectabile, modesto, allegro et atto a scacciare le ansietà et fastidii. El sesto opera et produce contrario effetto, cioè lachrime et pietà, quale si debbe mettere in exercitio et adoperarsi quando siamo in casi dove conviene inducere gli huomini a pianto, lachrime et compassione, come saria negli giorni della settimana santa et altri simili tempi. Alcuni luoghi hanno persone appetenti et desiderosi parte di lascivie, parte di modestia et giocondità et appiacere, come alle nozze suole accadere, et in questo tempo ben quadrerrà el settimo. Et similmente lo ottavo convenirà a gli allegri et giocondi convivii, dove siano persone affabile et approbate, quali vogliono appiacere, ma non tale che venga agli atti lascivii et petulanti. Questi sono gli effetti degli tuoni diversi et varii, et secondo la diversità degli luoghi, tempi et persone hanno ad essere adoperati; altrimenti el musico parrebbe indotto et ignorante se non sapessi agli suoi tempi accomodare gli detti tuoni. Né manco inconveniente mi penso che sarà al musico a' tempi giocondi et allegri procedere per via del secondo tuono, di quello che sarebbe se qualche uno nelle festività volessi incedere con uno habito flebile et mesto, et però, parlando degli tuoni, non mi è parso fuori di proposito advisare anchora queste parti, non per coloro che sanno, ma ad instrutione di quegli che hanno appiacere, non sapendo, imparare.

Fim do terceiro capítulo.

Considerações Finais.

Do autor da obra ao prudente leitor.

No ano de 2010 quando definitivamente eu descobri através do estudo da *performance histórica* do órgão de tubos e do cravo os antigos tratados de música – assunto até então bastante longe do meu mundo de estudos musicais da graduação – percebi que muito do sentimento negativo que eu nutria em relação aos cursos universitários de música se amparava em um fazer artístico que, de certo modo, prescindia de um caráter mais historicista e contextualizado de tudo aquilo que praticava até então. Com o surgimento de uma bibliografia que demonstrava com palavras e certa concretude o que as partituras requeriam de mim como intérprete, percebi que aquele era um caminho, certamente, muito mais interessante e até mais “científico” que o anterior proposto de maneira quase “natural” pela Academia – que, na minha modesta opinião, ainda fornece um regramento muito arbitrário para questões que são, senão, históricas. Ou seja: pela primeira vez eu era capaz de enxergar a prática da Arte inserida em uma dimensão contextualizável *a priori* e, a partir da qual, eu poderia identificar as raízes e os frutos dessa natureza imitada com mais precisão e diligência, sobretudo, quanto ao desenvolvimento de um aprendizado consequente tanto da técnica particular dos instrumentos de teclado antigos quanto do seu repertório.

Recordo-me da sensação de profunda felicidade que experimentei quando abri um daqueles volumes fac-similares produzidos nos anos de 1990 pela Forni, editora italiana de livros de música históricos, e vi explicações detalhadas das técnicas da arte que amparavam as composições que mais admirava da História da Música. Não demorou muito para que conseguisse identificar os autores que se dedicaram a escrever sobre o teclado, entre eles, um que especialmente falava do órgão e dos instrumentos de teclado *a penna*, Girolamo Diruta com seu grandioso *Il Transilvano* de dois belos volumes. Cronologicamente eu estava há poucas semanas de um evento que mudaria minha vida e minha carreira musical, o “Encontro de Pesquisadores em Poética Musical dos Séculos XVI, XVII e XVIII” promovido pela USP – que me fora sugerido frequentar pela Profa. Dra. Lia Tomás, docente do IA-UNESP, que lecionava as matérias de Estética do último ano da minha graduação em Composição e Regência. Eu havia ido me aconselhar com aquela ótima docente porque, estando para conduir a graduação, tinha desejo de prosseguir com os estudos musicais em um nível mais aprofundado e, para minha surpresa, ao ouvir meus interesses, aquela professora de modo muito direto – como é típico de seu refinado senso de humor – mandou-me “ir procurar minha turma” que,

supostamente, estaria não na UNESP mas na USP, onde *uma tal* de profa. Monica Lucas estaria empreendendo Colóquios e Concertos da chamada *Música Antiga* em alguns dias.

Seguindo à risca a orientação, fui pesquisar mais sobre aquela professora da USP e acabei chegando no seu livro “Humor e Agudeza em Joseph Haydn”, publicado pela Annablume com apoio da FAPESP – era uma versão do seu trabalho de Doutorado que, sem o aparato burocrático da tese, estava mais acessível a um aluno de graduação. Tentei devorá-lo rapidamente, mas não consegui, pois era muito mais do que eu estava esperando encontrar e, a cada página, surgiam umas três ou quatro novidades completas sobre aquele universo musical fascinante. Nunca me havia ocorrido que uma produção antiga pudesse circunscrever os assuntos musicais – uma vez que os músicos ainda se atém quase que exclusivamente às partituras e a livros hodiernos que tratam de modo bem geral o passado – e muito menos que outras áreas do conhecimento científico, nomeadamente a História e a Literatura, pudessem favorecer tão eficientemente aquela empresa. De fato, a História sempre exerceu grande influência sobre mim, porém eu não me sentia tão atraído pelos métodos tipificados por aquela disciplina embora também não imaginasse que poderiam igualmente serem “históricos”, datados, produzidos. As rupturas, que irremediavelmente advinham dos rótulos colados pelas periodizações – Renascimento, Barroco, Clássico e Romântico, no caso da História aplicada à Música – intuitivamente nunca me cativaram, e ao ler aquelas linhas, supostamente exclusivas sobre Haydn, despertei para o fato de que havia muito mais a se considerar sobre as histórias da Música do que a tão estabelecida História da Música me poderia, particularmente, oferecer.

Naquele mês de setembro, então, me inscrevi para participar do informalmente chamado “Encontro de Retórica Musical” e, também conhecer a profa. Monica que de modo tão “subversivo” havia com seu livro demolido aquilo que eu achava que sabia sobre a minha arte. Portando uma cópia do *Il Transilvano* – que a saudosa cravista e amiga Stella de Almeida me havia emprestado – fui assistir as palestras e comunicações do Encontro. A primeira fala proferida naquele evento veio da boca do Prof. João A. Hansen que fez uma explanação sobre “O Cortesão” de Baltassare Castiglione e suas consequências no âmbito literário e cortesão a partir do século XVI. Foi, talvez, a primeira vez que o termo ‘Retórica’ ganhava o sentido de uma Instituição na minha vida acadêmica e o que se seguiu naquele evento fornecia bases tão atraentes, robustas e consistentes que saí de lá profundamente tocado. No intervalo de alguma das sessões, criei coragem e fui conversar com a professora Monica Lucas e, rapidamente, comecei a dizer a ela com entusiasmo sobre o desejo que tinha de saber mais sobre todo aquele assunto, mas também sobre o tratado que eu já dispunha para ler, sobretudo, se pudesse estudá-lo em uma Pós-Graduação. Com uma generosidade incomum, a professora me

ouviu pacientemente e mostrou-se muito animada com aquele ambicioso projeto e, ao final, disse a mais bela e honesta frase que já ouvi sobre o ingresso em um Programa de Pós-Graduação: - Passe nas provas [do processo seletivo] que eu lhe ajudo com o projeto. Verdadeiramente o anunciado aconteceu e o projeto de Mestrado acabou esquematizando uma corajosa e ousada tradução integral em vernáculo daquele tratado italiano acrescida de comentários sobre o conteúdo do mesmo.

Já em 2011, devidamente aprovado, começamos a leitura do tratado do italiano de nome peculiar com seu título enigmático - o Diruta e seu “Transilvano” que versa sobre o órgão de tubos (não faltava, de fato, muito para que eu começasse a investigar o conde Drácula e a trilha organística de seus filmes de terror). Vencidos pela aridez da primeira página onde consta seu título tão distante do assunto, avaliamos deixar sua consideração para o final, a fim de evitarmos a pena de com ele ficarmos Birutas [sic]. Foram quase três anos de muito trabalho conjunto e superação de inumeráveis dificuldades - também extrínsecas ao projeto - tendo como método a seriedade e a honestidade de diligentemente analisar, linha a linha, as quase 400 páginas daquela dissertação, que refletem os estudos de muitos colegas e professores em que diretamente me baseei e que ousar listar - Profa. Dra. Monica Lucas, Prof. Dr. Giuseppe Gerbino, Prof. Dr. Mário Videira, Prof. Dr. Mauri Furlan, Prof. Dr. Stefano Lorenzetti, Prof. Dr. Armando Bagolin, Profa. Dra. Jacomien Prins, Profa. Dra. Adma Muhana, Prof. Dr. Adriano Scatolin, Prof. Dr. Paulo Kühn, Profa. Dra. Lúcia Carpena, Profa. Dra. Nathalia Domingos, Profa. Ms. Giulia Tettamanti, M^o. Roberto Rodrigues, Prof. Dr. Eduardo Monteiro e M^o Giorgio Pacchioni.

Contudo, mesmo tendo encontrado bom termo para viabilizar compreender aquele tratado e apresentá-lo ao público brasileiro de Pesquisadores da Música, principalmente através de variados artigos científicos que publicamos nas principais Revistas nacionais - o que, com sucesso, fizemos - para mim, ainda não parecia suficiente somente explicitar os excelentes assuntos técnicos do Transilvano que, sem dúvidas, trazem grande luz aos tecladistas e contrapontistas, pois ainda não estava perfeitamente clara a razão de um tratado de órgão e música prática ser tão ornado com uma retórica profundamente erudita e humanista e, muito menos, se chamar Transilvano. Parecia-me demais para qualquer autor mesmo do Renascimento batizar uma obra tão explicitamente em homenagem ao patrocinador de sua publicação e colocar em um nível tão central um mecenas como interlocutor de todos os assuntos musicais. Publicado como Diálogo, a forma das formas da Antiguidade Clássica, o *Transilvano* traz em sua escrita muitos lugares-comuns recuperados pelos humanistas e apresenta as preceptivas musicais de uma maneira impressionantemente elegante, com tantos artifícios de escrita que não parecia suficiente apenas identificá-los, nem a eles nem às agudas referências que traçava em Cícero, Quintiliano, Aristóteles, entre outros.

Munidos dessas questões, decidimos continuar a Pesquisa, ampliando-a para um nível em que fosse possível investigar de maneira mais aprofundada questões como a que trago neste discurso sobre o *Il Transilvano*, pois nos parecia, como hipótese, que seria no exame das questões retóricas atualizadas na literatura musical e cortesã que conseguiríamos estabelecer as pontes e conexões que nos faltavam. Desse modo, reunimos o maior número de tratados quinhentistas em que a Música fosse matéria e permitimos que essas fontes nos apontassem os procedimentos que deveríamos aferir, tendo como suporte, especialmente as Instituições Oratórias de Quintiliano em uma tradução italiana de 1584 e as Instituições Harmônicas de Gioseffo Zarlino publicadas entre 1558 e 1589. Dada a inconfundível semelhança dos títulos, não foi difícil verificar que a segunda obra era, em muito, tributária à primeira e carregava a mesma pretensão do autor romano, ou seja, de constituir um plano extensivo e didático da teoria e prática da arte. Essa segura guia nos facilitou a compreensão de inúmeras questões discursivas e técnicas e permitiu que os tópicos de uma arte e outra se demonstrassem plenamente e em um contexto privilegiado onde se veem ambas, senão, em uma harmonia cortesã.

Com auxílio do Prof. Dr. Giuseppe Gerbino sobretudo durante o período em que essa Pesquisa se beneficiou da estrutura da Columbia University de New York, pude amadurecer as questões que já havíamos levantado aqui no Brasil junto à Profa. Dra. Monica Lucas e confirmá-las bibliograficamente - como evidenciamos ao longo dos três capítulos dessa tese. Para um melhor emprego metodológico, dividimos - bem ao gosto dos tratadistas que examinamos - os diversos níveis de influência que as doutrinas da Eloquência exerceriam sobre a Música no Renascimento e passamos a ordenar os textos segundo esse critério, elaborando, de maneira inédita no país, o conceito de *Retórica Musical*. Pudemos filtrar, em primeiro lugar, o aspecto puramente literário da escrita, os seus particulares meios de apresentação e representação, com vistas a entender o tratado no seu mais básico formato, aquele que dá suporte à sua existência enquanto documento que opera a liturgia da cortesania, com suas dedicações, exórdios e linguagem alegórica. Nosso desejo particular era recuperar as noções que estariam à disposição de um músico renascentista que quisesse empreender um discurso e viabilizá-lo em sua condição social sob algum patrocínio ou mecenato, exemplarmente. Para essa dimensão, muito úteis foram as incursões que fizemos na obra de Cícero, o *De Oratore*, a qual foi recuperada e atualizada pelos tratadistas musicais por diversas vezes como uma constante referência. Cícero, assim, no livro I, entre os parágrafos 61-65, explicita que nenhum profissional consegue discursar bem a respeito de um assunto que domina se não empregar as armas da eloquência, pois quando profere alguma sentença sobre seu assunto, não utiliza os meios da sua profissão, mas, sim, os artifícios da Retórica, e quando deseja embelezar a sua arte em um discurso,

usa os recursos da faculdade oratória.

O arquiteto e o médico – conforme o exemplo daquele rétor – quando conseguem expor com excelência matérias particulares dos seus ofícios não empregam os meios da sua própria profissão, como imperfeitamente considera Sócrates – sempre segundo Cícero – que todos são eloquentes naquilo que bem conhecem, mas, sim, os meios do próprio discurso, uma vez que, sobretudo no fórum, se pode verificar a necessidade dos advogados falarem no lugar das partes. Um orador é capaz de melhor expor quaisquer causas que alguém que só as conhece, pois, dominando as preceptivas da Eloquência, o orador pode estudar com o especialista as matérias e expô-las com um brilhantismo ímpar (com grifos nossos):

61. Não sei se conseguirei ou não ser convincente, mas não hesitarei em dizer o que penso: a física, a matemática e o que colocaste pouco antes como próprio das demais artes, fazem parte da ciência dos que fazem delas profissão; mas, **se alguém pretende embelezar essas mesmas artes pelo discurso, deverá fazer recurso da faculdade do orador.** 62. De fato, se é sabido que Filo, o célebre arquiteto que construiu o arsenal para os atenienses, prestou contas de sua obra ao povo de maneira extremamente eloquente, nem por isso deve-se considerar que sua eloquência era devida antes à habilidade de arquiteto que à de orador. E, se coubesse a M. Antônio, aqui presente, discursar em favor de Hermódoro acerca da construção dos estaleiros, ele, depois de estudar a causa com este, discursaria ornada e ricamente acerca de uma habilidade alheia. Já Asclepiades – aquele de quem nos valíamos como médico e amigo –, **quando superava os demais médicos pela eloquência, naquilo mesmo que falava ornadamente, não usava a faculdade da medicina, mas a da eloquência.** 63. Mais plausível, embora não seja verdade, é o que Sócrates costumava dizer: todos são eloquentes o bastante naquilo que conhecem; mais verdadeiro, porém, é que ninguém pode ser eloquente naquilo que desconhece, **e ninguém, tendo um grande conhecimento, mas ignorando como se constrói e lima um discurso, é capaz de falar com eloquência sobre aquilo que conhece.** 64. Por isso, se quisermos definir e delimitar toda a essência própria do orador, será, em meu julgamento, um orador digno de tão importante nome aquele que, qualquer que seja o tema que se lhe depare digno de desenvolvimento pelo discurso, discursar de modo sábio, ordenado, elegante e de memória, bem como, ainda, com certa dignidade em sua execução. 65. **Mas se de algum modo a expressão “qualquer que seja o assunto” que propus parece por demais indefinida, cabe a cada um suprimir e cortar o quanto lhe parecer bem;** no entanto, sustentarei que, ainda que o orador ignore o que se encontra nas demais artes e ramos de estudo e domine apenas o que pertence às discussões e à prática do fórum, **se lhe couber discursar acerca de tais temas, aprenderá com aqueles que os conhecem o domínio de cada um deles e será considerado um orador muito melhor do que aqueles a quem tais artes dizem propriamente respeito.** (CÍCERO, 2009, p. 158)

Sabendo que esses tratadistas humanistas também compartilhavam dessa doutrina de Cícero e que propagavam, principalmente sob a alcunha de ‘perfeito’ (cortesão e músico perfeitos) o domínio de habilidades e conhecimentos extrínsecos aos seus ofícios difundidos a partir do modelo do orador antigo, como vimos em *Zarlino* e *Castiglione* (e nos demais que trouxemos à luz), passamos a procurar naquela literatura os usos e possíveis intercâmbios entre Música, Cortesia e Oratória renascentistas. Uma vez identificados os procedimentos da escrita decorosa, ou seja, aquela que combina a matéria e a forma em relação à assistência, demonstramos também o

papel de *monumentum* exercido pelas publicações e as relações do conceito de *giouare altrui* [de benefício do próximo] intrínseco à doação e dedicação de uma determinada obra a um nobre para obter sua proteção, exibindo, assim, no plano literário e retórico, a operação da escrita tratadística.

Já no segundo capítulo, procuramos ilustrar o conceito de Retórica Musical presente nas relações sociais inscritas na literatura de cortesia, onde encontramos de maneira explícita a emulação do orador perfeito, no papel da música exposto tanto por músicos que se dirigem aos nobres como público para seus livros, partituras e apresentações, quanto por cortesãos que veem na música a ressonância das antigas preceptivas de Aristóteles e Quintiliano quanto ao ócio virtuoso e ornamento para seus costumes. Inserida no programa de educação humanista, a música goza de um estatuto privilegiado e é objeto de consideração por destacados estudiosos como Castiglione, Piccolomini, Pigna, Tasso, Bartoli e Guazzo.

As representações que o estatuto nobre da música empresta a seu artífice gozadas pelos músicos na redação dos tratados e as considerações que justificam as práticas e teorias aí sustentadas são um dos destaques deste capítulo, sobretudo através da exposição do conceito de Música e Músico elaboradas pelos tratadistas musicais. Também a perfeição reclamada mormente por Zarlino e seus contemporâneos, com muito ornamento e sofisticação, era capaz de comover a audiência de modo maravilhoso - tal como retratado na Antiguidade - e tem papel proeminente na consideração retórica que se aplica a essa literatura. Nessa seção vemos também como os cortesãos descrevem o uso que fazem da arte musical seja para o seu encômio quanto para um certo vitupério e censura - o que nos fornece um panorama amplo sobre as diversas opiniões expressas sobre a Música.

Por fim, visitamos a Retórica Musical presente na arte da performance do músico e para essa análise mais uma vez recorremos aos procedimentos do orador quando da sua pública apresentação - a sua *Actio* - trazendo aos leitores os dois principais tratados sobre o tema, [mais uma vez] o de Quintiliano e também o do Pseudo-Cícero "Ad Herennium". Tal como ao orador interessam os movimentos e gestos, bem como o bom emprego da voz, do mesmo modo ao músico - como se demonstra bibliograficamente - interessa essa mesma emulação. Diversos tratadistas se dedicam a expor essa doutrina aplicada às especificidades da arte musical, que em certos casos, têm consequências surpreendentes - como no caso de Ganassi e Diruta, que aplicam à essa *Actio* um importante artifício emulado na música instrumental. A imitação da voz eloquente do homem proposta através de embocaduras e digitações, respectivamente, representa a grande contribuição deste trabalho aos músicos hodiernos que se dedicam ao repertório antigo, pois reúne uma grande quantidade de evidências bibliográficas exaustivamente pesquisadas em todas as fontes aqui citadas.

Embora esta tese ofereça aos colegas estudiosos um entendimento elaborado dos múltiplos

usos do conceito de Retórica aplicada à Música, como eu dizia ao princípio desse discurso que pretende arrematar este trabalho, sua fatura queria explicar uma série de questões que a mim tinham ficado abertas em relação ao Transilvano. E, de fato, todas as considerações tinham subjacentemente uma motivação particular que conduzia a pesquisa de uma causa mais geral. Seguindo o método exposto por Umberto Eco no “O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce” onde o autor traça um paralelo entre as investigações policiais (dos personagens Sherlock Holmes de Doyle e, Dupin, de Allan Poe) e aquelas epistemológicas, metamorfoseadas da semiótica de Charles Sanders Pierce, fui coletando evidências e similitudes das minhas questões sobre a obra de Diruta em toda a tratadística. As várias formas da investigação, uma verdadeira polimorfia, que Eco (1991) demonstra como um processo de Dedução, Indução e Abdução a partir de Pierce – que cita o clássico experimento dos feijões brancos – e propõe um ordenamento dos *casos, dos resultados e das regras* com vistas a descobrir, analisando os parâmetros fornecidos, aqueles que faltam⁶⁵.

Na nossa condição a situação era bastante propícia a considerar tal método justamente pelas inúmeras variáveis e causas que lidávamos – a principiar pelas regras que tínhamos herdado da própria História da Música. Em um rápido exemplo, vimos no segundo capítulo que Artusi e Monteverdi em sua controvérsia discursam as mesmas causas – nomeadamente a moção do público ouvinte e a valorização do texto. Embora estivessem postulando atribuições diferentes para a harmonia, não temos aqui a ruptura do fim do discurso; porém, está bem sedimentado nos livros universitários que Monteverdi representa o início de um novo movimento estético, o barroco, e Artusi, agoniza o fim do Renascimento. Desse mesmo aspecto, Banchieri escreve no mesmo período um passo muito semelhante a respeito dos mestres que o precederam – contudo, ao menos literariamente não se pode, senão, inscrever a controvérsia de Monteverdi e a afirmação de Banchieri em um certo lugar-comum semelhante, pois, tanto um quanto outro estão, em nossa opinião, envolvidos em um desenvolvimento que os precede e não encontra neles mesmos uma mudança que justificasse uma quebra tão profunda quanto se alegam nos manuais que sempre estudamos. Mesmo do ponto de vista do contraponto, vemos a profusão de tratados até o século XVIII que oferecem as mesmas bases e artifícios em um programa que não os distingue entre si por serem mais Renascentistas ou Barrocos como se costuma reger. Talvez as considerações fossem diversas se não tivéssemos herdado um sistema que realizasse as periodizações como estamos

⁶⁵ O caso dos feijões conforme ECO (1991, p. 220) consiste em dividir as evidências de acordo com o que se deseja conhecer. No método da Dedução, tendo como regra “Todos os feijões deste saco são brancos” e o caso “Estes feijões provém deste saco”, tem-se por resultado “Estes feijões são brancos”. No método indutivo, o caso “Estes feijões provém deste saco” e o resultado “Estes feijões são brancos”, logo a regra será “Todos os feijões deste saco são brancos”. No método da Abdução, tem-se a regra “todos os feijões deste saco são brancos” e o resultado “estes feijões são brancos”, logo ter-se-á o caso “estes feijões provém deste saco”.

acostumados – e nisso, acredito profundamente que a análise Retórica da Música garanta uma continuidade e um desenvolvimento muito menos arbitrário que as *caixas* que as disciplinas universitárias da arte ainda sustentam (a própria acusação que sempre ouvimos fazer contra René Descartes, autor também de um interessante Tratado de Música, o “Compendium Musicae” publicado em 1618, poderia também ser revisitada com lentes retóricas, uma vez que o *Discurso do Método*, sua mais famosa obra, é, primeiramente, um discurso).

Ao fim do processo de escrita da tese, percebi que o que me impedia de compreender completamente o *Il Transilvano* estava estabelecido em uma herança que havia herdado de certas compreensões que não se podiam sustentar depois de ler e examinar com afincos a extensão de obras que selecionamos. De fato, a partir do que tinha amalhado e traduzido em múltiplas camadas de leitura – as várias aplicações da Retórica Musical – além de querer responder as questões levantadas já há alguns anos, precisaria reformar minhas premissas acadêmicas. Destas, por ora, não me ocuparei mas tão somente deixarei como provocação ao leitor – para que também se permita questionar sobre as classificações que estamos confortavelmente habituados. Quanto ao *Transilvano*, sim, eu já posso oferecer uma solução e, sem mais delongas, a apresentarei.

Um dos prazeres mais sofisticados nutridos no mundo do Renascimento, como vimos, é o da *agudeza* – veja a nota de rodapé nº 64 – que consiste em unir dois termos ou ideias distantes para o deleite do arguto leitor ou ouvinte. *Transilvânia* e *órgão*, nomeadamente, poderiam ocupar o lugar de duas coisas distantes, mas, sozinhos, não explicariam os demais numerosos artifícios. Também *Diruta* submete toda a sua matéria técnica ao gênero do Diálogo, forma que por si já estabelece um padrão alto de elaboração textual. Ao falar do instrumento, o autor usa argumentos e lugares-comuns tanto cristãos quanto cortesãos e, no discurso, diferencia com termos diferentes a cortesia de músicos e nobres – os primeiros são *valent’ huomini* e os segundos, *gentilhuomini*. Quando apresenta a literatura musical, *Diruta* oferece quase sempre uma tablatura e não uma partitura – o que, de modo geral, indicia que estava mais preocupado com um público diletante que aquele profissional – e o *monumentum* ao Príncipe da *Transilvânia*, consistentemente, opera todas as características que vimos na doutrina retórica.

Reunindo todos esses argumentos, podemos, sem dúvidas, afirmar que *Diruta* é um dos mais sofisticados autores que visitamos pois consegue, a um mesmo tempo, oferecer um ótimo tratado técnico aos profissionais do seu instrumento, mas, principalmente, adequar as doutrinas em uma forma que muito apraz o leitor cortesão que desde o princípio fica satisfeito com a elaboração da *fictio* e com a decorosa distinção entre eles e os oficiosos da arte. Também o leitor religioso é contemplado nesse tratado dados os tópicos da fé postos ao lado dos tópicos humanistas.

Contentando um público amplo, Diruta consegue publicar dois volumes de um tratado técnico, claramente sob um mecenato e que não apenas interessa a um pequeno e restrito público preocupado com o órgão, mas também que serve muito bem ao ócio virtuoso do cortesão. Para além de sua competência ao proferir os discursos técnicos, sua agudeza e argúcia, ainda hoje, são dignas de grande e perpétuo louvor.

Vale,

São Paulo, março de MCMXVIII.

Referências Bibliográficas e Bibliografia consultada.

FONTES PRIMÁRIAS.

AARON, Pietro. *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna: Benedicti Hectoris, 1516.

_____. *Toscanello di Musica*. Venezia: Bernardino de Vitali, 1523.

_____. *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*. Venezia: Bernardino de Vitali, 1525.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Tradução de Alexandre Correa. Porto Alegre: 1981.

ARISTÓTELES. *Ars Poética*. Tradução de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

_____. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Jr. Lisboa: Imprensa Nacional, 2004.

_____. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A república*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *De la Politica*. Tradução de Felice Figliucci. Venezia: 1583.

_____. *Rettorica et Poetica tradotte di Greco in lingua volgare da Bernardo Segni*. Firenze: 1549.

_____. *Política*. Tradução de Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Edipro, 2009.

ARTUSI, Giovanni Maria. *L'arte del Contraponto* – facsímile – Veneza, 1586. Bologna: Forni Editore, 1980.

_____. *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. 2 Volumes: Fac-símile – Veneza, 1600. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Impresa del molto R. M. Gioseffo Zarlino*. Venezia: 1604.

BANCHIERI, Adriano. *Conclusioni nel suono dell'organo* – Fac-símile – Bologna, 1609. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Cantorino Oliuetano* – Fac-símile – Bolonha, 1622. Bologna: Forni Editore, 1980.

BARTOLI, Cosimo. *Ragionamenti Accademici*. Venezia: 1567.

BENEDETTI, Pietro. *Discorso della dignità delle leggi*. Bologna: 1570.

BERMUDO, Juan. *Declaracion de instrumentos musicales*. Fac-símile – Valladolid, 1555. Maxtor Editorial, 2009.

BOCCACCIO, Giovanni. *La Genealogia de gli Dei*. Venezia:1581.

BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Madrid: Gredos, 2009.

BUUS, Jacques. *Intabolatura d'organo di recercari* – facsímile – Veneza, 1549. Bologna: Forni Editore, s/d.

BURNEY, Charles. *History of Music*. London: Printed by the author, 1789.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino*. Coimbra: Colegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. trad. Carlos N. M. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Il Cortegiano*. Venezia: 1552.

CICERO, M. A. *L'orateur ; Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par A. Yon (3e tirage). Paris: Les Belles Lettres, 2008.

_____. *Dell'oratore*. Con un saggio introduttivo di E. Narducci. Milano: BUR, 2006.

_____. *Il Dialogo dell'Oratore trad. Lodovico Dolce*. Venezia: 1547.

_____. *Rhetorica a Gaio Herennio*. Tradução de Oratio Toscanella. Venezia: 1542.

_____. *Opere*. Venezia: Giovanni dalla chiesa Pavese, 1544.

CERONE, P. *El Melopeu. Mvsica Theorica y pratica*. Fac-símile – Nápoles, 1613. Disponível em < [http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_\(Cerone,_Pietro\)](http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_(Cerone,_Pietro)) >. Acesso 10 de Setembro de 2013.

COCHLAEUS, J. *Tetrachordum musices*. Fac-símile – Nürnberg, 1512. Hildesheim : George Olms, 1971.

DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti* – facsímile – Veneza, 1584. Bologna: Forni Editore, s/d.

DIRUTA, Girolamo. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da pena* – Fac-símile – Veneza, 1593 e 1609. Bologna: Forni Editore, 1960.

EXÍMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progreso, decadência y restauracion*. Fac-símile – Madrid, 1774. Maxtor Editorial, 2010.

FERNANDEZ, António. *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham & Proporções de Musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1626.

FOLIANI, Ludovico. *Musica Theorica* – facsimile – Veneza, 1529. Bologna: Forni Editore, s/d.

FUX, Johann. *Salita al Parnasso, ossia guida alla regolare composizione della musica*. Trad. Pe. Alessandro Manfredi – facsimile – Carpi, 1761. Bologna: Forni Editore, s/d.

GALILEI, Vincenzo. *Il Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica* – facsimile – Veneza, 1584. Bologna: Forni Editore, s/d.

GUAZZO, Stefano. *La civil Conversation*. Venezia: 1586.

HORÁCIO, Quinto. *Ode III*. Tradução de Rui Miguel Duarte. Disponível em: <<http://marocidental.blogspot.com.br/2012/01/horacio-ode-330.html>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

LONGIANO, Fausto. *De lo istituire un figlio d'un Principe*. Venezia: 1542.

_____. *Dialogo de lo tradurre d'una in altra lingua*. Venezia: 1556.

MANUTIUS, Aldus. *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni*. Venezia: 1568.

MARTINI, Giovanni. *De usu progressionis geometricae in musica* – facsimile – Bologna, 1767. Bologna: Forni Editore, s/d.

MEI, Girolamo. *Discorso sopra la musica antica e moderna* – facsimile – Veneza, 1602. Bologna: Forni Editore, s/d.

MERULO, Claudio. *Canzoni d'intavolatura d'organo - Libro primo* – facsimile – Veneza, 1592. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Ricercari d'intabolatura d'organo. Libro primo* – facsimile – Veneza, 1605. Bologna: Forni Editore, s/d.

_____. *Toccate d'Intavolatura d'Organo*. Fac-símile – Roma, 1598. Firenze: SPES, 1981.

PICCOLOMINI, Alessandro. *De la istituzione di tutta la vita de l'omo nato nobile, e in città libera*. Venezia: Hyeronimus Scotum, 1542.

PIGNA, G. Battista. *Il Principe*. Venezia: 1556.

PLÍNIUS. *Naturalis Historia*. Parma: Andrea Portilia, 1480.

_____. *Historia Natural*. Tradução de Ana María Moure Casas. Madrid: Gredos, 2010.

POSSEVINI, G. Battista. *Dialogo dell'Honore*. Venezia: 1556.

PHILELPHO, Francesco. *De Morali Disciplina Libri Quinque*. Venezia: 1552.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Insitutio Oratoria*. London: Harvard University Press, 1985.

_____. *L'Institutioni Oratorie*. Tradução de Oratio Toscanella. Venezia: 1584.

RINALDI, G. Battista. *Compendio della Selva poetica*. Napoli: 1583.

ROGNONI, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Fac-símile – Milão, 1620. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2001.

ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir*. Fac-símile – Veneza, 1592. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007.

ROSSI, Gio. Battista. *Organo de Cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica*. Fac-símile – Veneza, 1618. Bolonha: Arnaldo Forni, s/d.

SANTA MARIA, Tomás de. *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia*. Fac-símile – Valladolid, 1565. Geneve: Minkoff, 1973.

SENECA, Lucio Anneo. *L'Epistole di Seneca ridotte nella lingua toscana per il Doni*. Tradução de Doni Fiorentino. Venezia: Aurelio Pincio, 1549.

SICULO, Diodoro. *La Libreria – Delle Antique historie Fabulose*. Venezia: 1542.

TASSO, Torquato. *Opere di Torquato Tasso*. Firenze: 1724.

TASSINI, Giuseppe. *Curiosità Veneziane*. Venezia: 1863.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et Ingeniosa Elocutione que serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co'Principij del Divino Aristotele* (Torino, 1654). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, 2000 (fac-simile).

VALOTTI, Francesco. *Trattato della moderna musica*. Padova: Giovanni Manfre, 1774.

VIRGILIO, Publio. *Eneida*. Tradução de João Franco Barreto. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1670.

ZACCONI, Ludovico. *Prattica di Musica I e II*. Veneza: Barolomeo Carampello, 1592 e 1619.

ZARLINO, Gioseffo. *Istitutione Harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1558 e 1589.

_____. *Tutte L'Opere*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1588, 1589.

_____. *Dimostrationi Harmoniche*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1571.

_____. *Sopplimenti Musicali*. Veneza: Francesco de' Franceschi, 1588.

_____. *The art of counterpoint*. Tradução de C. Palisca e G. Marco. New York: The Norton Library, 1968.

ZARRABINI, Onofrio. *Della Nobiltà civile et Christiana*. Venezia: Francesco de' Franceschi, 1586.

FONTES SECUNDÁRIAS.

BAXANDALL, Michael. *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*. Madrid: Visor, 1996.

BONDS, Marc Evans. *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BONVICINI, Renzo. *Artusi, Giovanni Maria* in Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Treccani, 1962.

BOSSUYT, Ignace (org.). *Cui dono lepidum novum libellum? Dedicating Latin Works and Motets in the Sixteenth Century*. Lovaina: Leuven University Press, 2008.

BURKE, Peter. *As fortunas do cortesão*. São Paulo: UNESP, 1997.

BLACK, Robert. *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CARDOSO, Fernando Schlithler. *A contemplação de Deus no espelho da música: a música speculativa no tratado Speculum Musicae. Um estudo sobre a música speculativa medieval e seu contexto filosófico e teológico a partir da leitura dos capítulos introdutórios do Livro I do tratado*. 2017. 308 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CHARTIER, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. Ciudad del Mexico: Universidad Iberoamericana, 2005.

_____. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

DAMSCHRODER, David; WILLIAMS, David. *Music Theory from Zarlino to Schenker*. NY: Pendragon Press, 1990.

DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado “A plaine and easie introduction to practicall musicke” (1597) de Thomas Morley*. 2012. 353 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ECO, Umberto. *O signo de três: Dupin, Holmes e Pierce*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

FENLON, Iain. *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*. New Heaven e London: Yale University Press, 2007.

_____. *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FURLAN, Mauri. A tradução retórica do Renascimento. In: FURLAN, Mauri (org.). *Clássicos da Teoria da tradução*. Volume 4. Florianópolis: UFSC/NUPLITT, 2006.

GARIN, EUGENIO. *L’umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento italiano*.

Bari: Laterza, 2003.

GERSH, Stephen; ROEST, Bert; (org.). *Medieval and Renaissance Humanism: Rhetoric, representation, and Reform*. Boston: Brill, 2003.

GOZZA, Paolo, *Number to sound. The musical way to the scientific revolution*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 2000.

HALL, M. Boas. *Il Rinascimento: Interpretazioni e problemi (Collezione storica)* Bari: Laterza, 1979.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. *As categorias epidíticas da ekphrasis*. In: Revista USP, 2006, n°71, pp.85-105, São Paulo: EDUSP, 2006.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. NY: Oxford University Press, 2007.

HAAR, James. *The Science and Art of Renaissance Music*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

HORSLEY, Imogene. *The Diminutions in Composition and Theory of Composition*. In: Acta Musicologica, v. 35, fasc. 2/3, 1963.

IMÍZCOZ, Alfredo. *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ed. Ariel, 2004.

JEPPESSEN, Knud. *Outline history of contrapuntal theory*. In: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. New York: Dover Publications, 1992.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and the Arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

LORENZETTI, Stefano. *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: Educazione, mentalità, immaginario*. Firenze: Leo S. Olschki, 2003.

NAUERT, Charles G. *Humanism and Renaissance Civilization (Variorum Collected Studies Series)*. Burlington: Ashgate Variorum, 2012.

PAIVA, Valéria. *A identidade como obra coletiva em O Cortesão, de Baldassare Castiglione. Tempo Social*. FFLCH-USP. São Paulo, v. 211, p. 91-111; 2009.

PACCHIONI, Giorgio. *Selva di varii precetti. La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca*. Bologna: Orpheus Edizioni, 1995.

PALISCA, Claude. *Music and Ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

_____. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University

Press, 1985.

PÉCORA, Alcir. Apresentação. In: ACCETTO, Torquato. *Da Dissimulação Honesta*. São Paulo: Martins Fontes. 2001a.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001b.

PONS, Alain. *Les Fondements rhetorico-philosophiques des traités de savoir-vivre italiens du XVIe siècle*. Paris: Clermont Ferrand, 1993.

REZENDE PORTO, Delphim. *Girolamo diruta: il transilvano – diálogo sobre o verdadeiro modo de tocar órgão & instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do Tratado e da Música em princípios do séc. XVII. 2013. 342f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.*

SHEPHARD, Tim. *Voice, decorum and seduction in Florigerio's Music Lesson*. Cambridge: Early Music: Volume 38, Issue 3, 1 August 2010, Pages 361–368.

SCATOLIN, A. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2009.

SMITH, A. *The Performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

SMITH, Helen; WILSON, Louise. *Renaissance Paratexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TAMMINGA, Liuwe. Prefazione. In: *Musica Nova*. Venezia 1540 - Ricercari. Bolonha: Il Levante libreria editrice, 2010.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric*. A guide for musicians and audiences. London: Corda, 2004.

TETTAMANTI, Giulia. *Opera Intitulata Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental veneziana do século XVI. Campinas. UNICAMP: Mestrado, 2010.

TRINKAUS, Charles. *The Poet as Philosopher: Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. New York: ACLS Books, 2008.

_____. *The Scope of Renaissance Humanism*. Michigan: University of Michigan Press, 1983.

WALKER, D. P. *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. London: University of London, 1974.