

6

O imaginário da Grécia Clássica no *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei

Ronel Alberti da Rosa

O projeto de recuperação da tragédia clássica grega foi um dos mais caros aos teóricos da música e da poesia renascentistas, projeto este que foi coroado em 1607 com o nascimento do gênero ópera: o *Orfeo, una favola in musica*, de Claudio Monteverdi. O compositor mantovano recebeu um *libretto* – de autoria de Alessandro Striggio – muito rico em alegorias neoplatônicas, sendo que a primeira ópera já nasceu sob a égide de um simbolismo metafísico e, mais que isso, constituiu-se numa verdadeira encenação de caráter litúrgico. Não se pode esquecer que, desde a tradução, por Marsilio Ficino, do *Corpus Hermeticum*, de Hermes Trismegisto, e dos *Hinos* órficos, Orfeu passou a ser considerado um personagem real, um teólogo antiquíssimo que tinha vivido na Trácia antes ainda de Sócrates e Platão. A Camerata Fiorentina contribuiu para este imaginário com muitos anos de discussões acerca do poder mágico da música e de como fazê-lo novamente florescer na Itália do século XVI. No seu *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), Vincenzo Galilei, um dos integrantes mais ativos da Camerata, faz desfilar toda uma série de conceitos – muitos acertados e outros não – acerca do que teria sido a Grécia clássica e suas produções dramáticas. Ali encontramos releituras surpreendentes da estética helênica, bem como alguns deliciosos equívocos históricos, equívocos estes devidos ao afã em recuperar, a todo custo, a arte mágica que, em priscas eras, fazia com

que Orfeu tivesse o poder de mover as pedras, acalmar as feras e vencer até a morte. Na procura pela pureza dos helênicos antigos e pela recriação fidedigna das qualidades catárticas da tragédia grega, Galilei e seus colegas da Camerata acabaram criando um novo gênero – a ópera -, síntese do antigo e do moderno.

Um dos tratados mais fecundos, produzido por um membro da Camerata Fiorentina, foi o *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), de Vincenzo Galilei. Ele mesmo versado no grego clássico, e amigo do florentino Girolamo Mei, um dos maiores helenistas do seu tempo, com quem mantém uma longa correspondência, Galilei foi um dos primeiros a transpor para a notação moderna um exemplo musical da antiga Grécia, o *Hino ao Sol*, de Masomedes de Creta (séc. II d.C.). Seus conhecimentos do grego e da teoria antiga estavam, portanto, acima do diletantismo apaixonado de grande parte de seus contemporâneos. O contato com Girolamo Mei, igualmente autor de um tratado teórico, o *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1602), certamente influenciou-o no reconhecimento de vários princípios estéticos que abordaria em sua obra, sendo que o que mais consequências trouxe para a história da música foi o de que a música dos antigos gregos não conhecia a combinação de vozes, nem como harmonia e nem como contraponto: a música do teatro ático era toda em uníssono.

O *Dialogo della musica antica e della moderna* é um tratado não muito extenso – tem apenas 148 páginas na edição Marescotti (Florença), de 1581 -, mas procurava abordar os pontos mais candentes das teorias estéticas que a Camerata Bardi defendia: a crítica à música polifônica com a consequente desvalorização do texto em uma técnica compositiva que fazia com que várias vozes cantassem ao mesmo tempo linhas – e mesmo textos – distintas, e o elogio incondicional da música dos antigos gregos e romanos, os quais conseguiam não apenas *movere gli affetti* - emocionar quem os ouvia – como conjurar uma série de efeitos miraculosos. Os temas eram trazidos em forma de diálogo – mais uma herança platônica

– entre os interlocutores, o *Signore Bardi* – o Conde Giuseppe Bardi, patrono da Camerata – e o *Signore Strozzi*, o músico diletante e ávido de conhecimento Piero Strozzi. Iniciemos pela tese segundo a qual o teatro grego era todo cantado. Com isto, chegamos a um dos mais produtivos equívocos da Camerata Fiorentina em sua interpretação da tragédia antiga: a crença de que o drama ático era cantado do início ao fim. É verdade que o papel da música no espaço dramaturgico tinha sido definido por Aristóteles, ao integrá-lo na essência mesma da tragédia, observando que “existem necessariamente em cada tragédia seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: fábula, caracteres, dicção, reflexão, espetáculo e canto” (ARISTÓTELES, 1966, 1450^a8). Mas foi preciso muita vontade para extrair da descrição de Aristóteles a confirmação de que as tragédias na Grécia eram totalmente cantadas. Jacopo Peri, no seu prefácio à *Euridice* (1601), assegurou que “os antigos gregos e romanos, [...] segundo o parecer de muitos, cantavam suas tragédias sobre o palco do início ao fim” (PÖHLMANN, 1969, p. 165). Restaria, naturalmente, saber quem eram estes “muitos” a que Peri se referia e que, segundo ele, atestavam este fato. De qualquer maneira, os estudiosos da retórica na Itália do século XVI comungavam a mesma idéia, a saber, que “toda a tragédia, incluindo-se as partes dos atores principais e as do coro, era cantada” (PATRICI apud PÖHLMANN, 1969, p.166).

Galilei (apud PÖHLMANN, 1969, p.166) traz a seguinte explicação:

Agora sabeis que a tragédia e a comédia realmente, como tendes ouvido, eram cantadas pelos gregos. Isto vos diz, além de outras testemunhas fidedignas, Aristóteles, no parágrafo sobre harmonia, no *Problema* 48. É verdade, contudo, que, na *Poética*, quando define a tragédia, ele parece divergir desta opinião. Este costume foi, então, assimilado e cultivado pelos romanos, disto dão testemunho fidedigno os escritos de Terêncio (grifos do autor).

Se buscarmos o *Problema 48*, entretanto, iremos verificar que o argumento de Galilei é de longe insuficiente: ali encontra-se apenas alusão ao canto dos coros, do corifeu e dos solistas, mas nada sobre um possível diálogo cantado entre as personagens:

As multidões que formam os coros são simples mortais. Por isso, o canto coral reveste-se de um caráter ora lamentoso, ora tranqüilo, como é próprio ao comum dos homens. As harmonias empregam estes elementos, mas, mais do que qualquer outra, a frígia é exaltada e báquica, sendo a mais oposta à mixolídia, que transporta o espírito para uma disposição passiva [...] (PEREIRA, 2001, p. 44).

O mais provável é que Galilei tenha sido vítima de um equívoco já bastante difundido em seu tempo, e que reportava a tese de um teatro grego todo cantado a partir da interpretação errônea de algum trecho de Terêncio, o qual não sabemos ao certo qual poderia ser. Pöhlmann descarta os *Prólogos* – ali há, quando muito, uma alusão ao poeta enquanto músico – e sugere que a confusão possa ter tido origem em um trecho mal compreendido das *Didascálias*, de Elio Donato, o gramático latino do século IV que comentou as obras de Terêncio. Os comentários e as observações de Donato contêm observações – as didascálias – preciosas acerca da estréia, da interpretação e dos instrumentos utilizados nas montagens das comédias de Terêncio. Acontece que Galilei, ou sua fonte desconhecida, teve, compreensivelmente, dificuldade em entender o latim abreviado, sem pontos ou vírgulas e até mesmo sem verbos de Donato. O comentário à comédia *Hecyra* (A sogra): “*Modulatus est eam Flaccus Claudii tibiis paribus. Tota Graeca est.*” transformou-se na didascália “*modos fecit Flaccus Claudii tibiis paribus tota Graeca Apollodoru*”. Assim, em vez de entender que “as melodias foram compostas por Flaccus, escravo de Claudius. A comédia inteira é para flautas iguais. Ela é grega, de Apolodoro” (PÖHLMANN, 1969, p. 166-168), foi colocada pontuação nos lugares errados, resultando daí que “as melodias foram compostas por Flaccus, escravo de Claudius, para flautas de mesmo tamanho, para

a comédia inteira. Ela é grega, de Apolodoro” (PÖHLMANN, 1969, p. 166-168). Claro que, mesmo assim, Galilei já devia estar convencido da ideia de que os atores gregos cantavam suas tragédias do início ao fim, pois, mesmo mal traduzido, o trecho assinalado reza apenas que todos os números musicais foram acompanhados por flautas de um mesmo tamanho, e não que a comédia inteira tinha sido cantada. Enfim, como observa ironicamente Pöhlmann (1969), se a fonte de Galilei era mesmo uma *Didascália* de Terêncio, então o recitativo da ópera barroca deve sua existência a uma pontuação errada.

A intenção de reviver a tragédia grega em uma forma dramaturgicamente toda cantada não dava por terminado o projeto. Era preciso saber de que forma cantar o texto fornecido pelo poeta. Galilei, como toda a Camerata, já estava convencido – através de Girolamo Mei – que uma das razões para a perda da capacidade da música de realizar prodígios era o fato de ela ser cantada a várias vozes. Acompanhando o pensamento de Galilei, suponhamos que uma determinada voz, o soprano, estivesse cantando a sua parte em modo lídio, votado a Júpiter, um modo amistoso, suave e alegre, e o tenor recebesse do compositor uma parte em modo frígio, o modo do deus guerreiro Marte, de caráter colérico e irascível. Tal composição não resultaria nem em alegria nem em agressividade, e sim em um caos de sentimentos contraditórios. Para emocionar e recuperar o poder mágico da música, portanto, seria necessário retornar à monodia dos antigos.

O primeiro passo era recuperar, para a *musica nuova*, o que os gregos entendiam por Harmonia. Não se tratava, como no Renascimento, da combinação de sons diferentes de acordo com as regras de duas disciplinas clássicas da composição, a harmonia e o contraponto. Os gregos entendiam por Harmonia a fusão em um uníssono de todos os instrumentos e vozes envolvidos na execução, de forma que desaparecessem as individualidades rítmicas, melódicas e mesmo tímbricas. Tratando-se de instrumentos ou vozes muito díspares – vozes masculinas e femininas – a “consonância de vozes díspares” consistia em cantar-se em oitavas paralelas. O

maior mérito dos intérpretes não estava em combinar e dialogar com os outros instrumentos e vozes, e sim em unificar os sons de forma indistinguível. Este conceito tinha sido bem apreendido por Galilei, que descarta “acidente” que possa deturpar o *ethos* da escala utilizada (quer seja, o emprego de intervalo não puro, configurando ação concomitante de modos antagônicos), e se refere à

Harmonia, a consonância musical de várias vozes não uníssonas, chamando os gregos antigos com tal nome, nas suas árias e canções, [...], a bela e graciosa execução da ária da cantilena, cujas palavras se entendiam todas, bem como os versos do poeta e, conseqüentemente, os seus conceitos, sem que fossem interrompidos por algum acidente que deturpasse o espírito da sua virtude [do que queriam dizer] (GALILEI, 1581, p. 105, tradução nossa)¹.

Para recuperar-se a Harmonia, portanto, era mister cantar-se em uníssono. O uníssono traria a Harmonia, e a Harmonia, agindo através dos modos acertados, poderia contribuir para fazer homens melhores, o que, afinal, tinha sido o grande propósito dos escritos de Platão, e que também se constituía em um dos mais ambiciosos objetivos da Camerata: convinha, então, combater a polifonia, lembrando sempre “aquilo que Platão adverte, e da mesma forma Aristóteles, dizendo que a música que não serve ao aprimoramento da alma deve verdadeiramente ser desprezada” (GALILEI, 1581, p. 84)². Apoiado nestas autoridades, Galilei concebia a música como “*espressione de concetti*”³. Isto fazia parte de um processo que, aos poucos, diminuiu a importância da matemática para a música. Esta vai se tornando mais e mais uma arte dramática e cênica a serviço da expressão, onde o texto ganha cada vez mais preponderância. Resumindo, a música deveria incluir a poesia, daí a importância crescente da *ars retorica* entre os tratadistas do Seiscentos. A música contrapontística serviria apenas ao deleite dos sentidos, e não à elevação e ao aperfeiçoamento humanístico, ela não transmite nenhuma

ideia nem *congetti*, conceitos, e não age de forma ordenada sobre os sentimentos (TATARKIEWICZ, 1987, p. 257).

Para elogiar as excelências do unísono, Galilei evoca mais uma vez a autoridade de Platão. Lembremos que, quando fala em prazer irracional, Galilei está se referindo ao prazer em ouvir as combinações das vozes no contraponto. A este deleite sensual deveria ser contraposto o prazer intelectual de ouvir uma melodia e entenderem-se todas as palavras cantadas:

Estas coisas, conhecidas pelo divino Platão, ordenou-as [ele] expressamente nas *Leis*: que se cantasse e tocasse *prochorda*, e não *symphone*, isto é, em unísono, e não em consonância, tendo ele [Platão] dito antes no *Timeu* que a harmonia é sempre aquela que impulsiona os movimentos conjuntos e convenientes ao discurso de nossa alma, [ela] é útil ao homem que com intelecto visa [atingir] as Musas, e não pelo prazer irracional, como atualmente parece ser, de maneira que se vê expressamente que, mesmo no tempo daquele divino filósofo, alguns costumavam cantar e tocar em consonância, mas não que jamais proferissem a mesma sílaba da mesma palavra uma depois da outra, ou que isto prejudicasse e rompesse a ordem e a medida dos versos, como hoje se costuma [fazer]. Queixou-se disto mesmo Plutarco e, um pouco depois, Gafurio (GALILEI, 1581, p. 83, tradução nossa)⁴.

Uma vez de acordo em voltar a fazer-se música homofônica, recuperar-se a Harmonia (ou melhor, trazer para o efêmero mundo das aparências a Harmonia dos astros), escolherem-se os modos corretos para influir nos ânimos dos homens e aprimorar a sociedade como um todo, restava colher os frutos: a música voltaria a ser investida dos poderes que teve na Antiguidade. Mover os afetos torna-se, portanto, o caminho para operar prodígios, e, sabedor disso, “o poeta persegue o seu próprio fim, que é o de suscitar admiração (*eccitare maraviglia*). Para este objetivo, ele deve incluir em sua poesia todo um tecido de coisas admiráveis (*tessitura de mirabili*), que darão ao poema sua forma característica” (PATRIZI apud TATARKIEWICZ, 1987, p. 316). Igualar-se a Orfeu nos milagres torna-se um objetivo possível

de ser atingido, se o artista, como o semideus da Trácia, abandonar o jogo estéril da música do contraponto e deixar-se preencher pela inspiração que a palavra transmite. Armado deste *furor*, nem homem nem Natureza deixarão de soar simpaticamente consigo: “quando o *furor* é insuflado por uma deidade benigna, então ele [o artista] consegue mover a natureza, preencher a alma e a poesia, adorná-las e conceder perfeição à arte” (PATRIZI apud TATARKIEWICZ, 1987, p. 315). A tradição do poeta enquanto profeta, interrompida durante os mil anos de Idade Média, era agora retomada: o belo é a perfeição, mas as regras são insuficientes para atingir esta perfeição. Para complementar as regras, existem a inspiração e a loucura poética (*furor poeticus*)⁵.

E muitos eram os poderes atribuídos à música. Referindo-se a suas fontes como livros de autoridades antigas no assunto, mas sem esclarecer o leitor acerca de suas identidades, Galilei lista uma série impressionante de efeitos positivos da música, desde o simples apaziguamento de caracteres rebeldes até o triunfo sobre a morte:

Por favor, escutai, porque assim conhecereis a sua perfeição [da música dos antigos gregos], e a imperfeição desta nossa [atual música polifônica], ainda que Zarlino, no capítulo primeiro e no 49 das suas *Instituições [Harmônicas]* diga o contrário, que esta [música polifônica] é perfeitíssima, e imperfeita aquela [a dos antigos]. Conservava a virtude, fazia mansos os ferozes e fazia desmaiar os pusilânimes; enchia as almas de furor divino, resolvia as discórdias aparecidas entre as pessoas, gerava nos homens um hábito de bons costumes, restituía a audição aos surdos, reavivava os espíritos perdidos, expulsava a pestilência e tornava felizes e alegres as almas deprimidas, fazia castos os luxuriosos, afastava os maus espíritos, curava as mordidas de serpente, acalmava os enfurecidos e os ébrios, expulsava a melancolia causada por longas enfermidades e fadigas e, com o exemplo de Arione⁶, podemos, finalmente, dizer (deixando de lado muitos outros similares) que ela libertava os homens da morte, entre todos os outros efeitos admiráveis de que estão cheios os livros de autoridade” (GALILEI, 1581, p. 86, tradução e grifo nosso)⁷.

A ascensão da palavra à condição de primazia dentro de uma obra musical assinala, como aludimos brevemente no início deste trabalho, a um outro movimento interno dentro da estética da música do Renascimento, que é o crescimento da importância da *ars retorica* em detrimento da antiga concepção matemática ainda muito ligada à cosmogonia pitagórica. Assim, o triunfo da *Ars retorica* na estética do Humanismo tardio foi conquistado através de equívocos que, como vimos, foram transformados, graças ao engenho criativo e transformador de seus atores, em um novo início: o da ópera enquanto semente da obra de arte total.

Notas

- ¹ *Harmonia, la musical consonanza di piu voci non unisone, chiamando gli antichi Greci con tal nome, l'arie & Canzoni loro; & quali fussero di già si è dimostrato, intesero adunque per Harmonia gli antichi Musici Greci, il bello & gratioso procedere dell'aria della Cantilena; le parole della quale s'intendevano tutte, & così il verso del Poeta, & consequentemente i concetti loro; senza essere interrotti da accidente alcuno che sviasse l'animo dalla virtù di quelli* (GALILEI, 1581, 105).
- ² *Quello che Platone ne avvertice, & parimente Aristotile: dicendo egli che quella musica la quale non serve al costume dell'animo, è veramente da disprezzarsi* (GALILEI, 1581, 84).
- ³ Expressão de conceitos.
- ⁴ “[...] *le quale cose, conosciute dal Divino Platone, comandò nelle leggi espressamente, che si cantasse & sonasse Prochorda & non Simphone: cioè all'Unisono & non in consonanza, havendo egli nel Timeo prima detto, che l'harmonia ancora che ha i movimenti congiunti & convenevoli à discorsi dell'anima nostra, è utile all'uomo che com l'intelletto visa le muse, & non per l'irrationale piacere come hora pare che sai, di maniera che si vede espressamente, che fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare & sonare in consonanza: ma non che mai proferissero l'istesse sillabe della medesima parola uno dopo l'altro, ò che egli no guastassero, & rompessero l'ordine & la misura de versi come hoggi si costuma. Si dolle dell'istesso ancora Plutarco, & poco avanti al Gafurio [...]*” (GALILEI, 1581, 83).
- ⁵ Esta assertiva é especialmente válida para Leonardo Bruni, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino.
- ⁶ A saga do poeta e cantor Arione é narrada por Heródoto (I, 24): quando piratas tomam o navio em que viajava ele se atira ao mar, onde é recolhido por um delfim e levado em segurança até a costa.
- ⁷ “*Di gratia attendete, perche da esse conoscerete la sua perfettione, & l'imperfettione di questa nostra; quantunque il Zarlino nel capo primo, & 49 della seconda parte delle sue institutioni dica il contrario, che questa è perfettissima, & imperfetta quella. Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci i inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati, inscutiva gli ingegni; impieva gli animi di divino furore, racchetava le discordie nate tra i popoli, generava negli huomini un' habito di buon costumi, restituiva l'udito a' sordi, ravvivava gli spiriti smarriti,*

scacciava la pestilenza i rendeva gli animi oppressi lieti & giocondi, faceva casti i lussuriosi, racchetava i maligni spiriti, curava i morsi de' serpenti; mitigava gli infuriati & ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche & con l'esempio d' Arione possiamo ultimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte; oltre alle altre ammirabili sue operationi di che son pleni i libri d'autorità" (GALILEI, 1581, 86).

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARTUSI, Giovanni Maria Artusi. **Seconda Parte dell'Artusi quero delle imperfettioni della moderna musica, nella quale si tratta de' molti abusi introdotti da i moderni crittori, & Compositori nuovamente stampata**. Venezia: Appresso Giacomo Vincenti, 1603. In fol.

_____. L'Artusi, ovvero, delle imperfezioni della moderna musica. In: MEIEROTT, Lenz; SCHMITZ, Hans Bernd. **Materialien zur musikgeschichte**. Müncher: BSV, 1981.

CRESTI, Renzo. **La grande scuola di canto dal Barocco al Romanticismo**. [S.l.]: A. Gally, 2007.
Disponível em: <http://www.harmoniae.com/cresti_cantobarocco.cfm>.
Acesso em: 20 de fev. 2007.

GALILEI, Vincenzo. Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna. In: **Fiorenza**. Appresso Giorgio Marescotti, [1581?]. Com nota manuscrita de E. Bottrigari (1581).

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. **A Mousiké – das origens ao drama de Eurípedes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PÖHLMANN, Egert. Antikenverständnis und antikenmißverständnis in der operntheorie der Florentiner Camerata. **Die Musikforschung**, Kassel, v. 1, n. XXII, Jan./März 1969.

TATARKIEWICKZ, Wladislaw. **Geschichte des Ästhetik**. Stuttgart: Schwa-be & CO AG Verlag, 1987.

Recebido em: 02 de setembro de 2007.

Aprovado em: 04 de dezembro de 2007.