

**UM EXEMPLO DE ABORDAGEM ANALÍTICA DE UMA CANTATA
ITALIANA DO SÉCULO XVII:
APRESSO AI MOLLI ARGENTI, DE BARBARA STROZZI (1619 – 1677)**

Silvana Scarinci
silvanascarinci@yahoo.com.br
UNICAMP (doutoranda)

Resumo

O seguinte trabalho é uma amostra de abordagem analítica a uma Cantata do século XVII, um repertório que resiste às metodologias de análise tradicionais. O ponto fundamental a ser observado é que esta música não pode ser jamais desvinculada do texto e deve ser tratada como uma re-leitura, uma interpretação musical do texto. Quanto mais ricas forem as relações estéticas, históricas e socioculturais que se possa fazer, mais profunda será a compreensão dos significados da obra em questão.

Palavras-chaves: Barbara Strozzi – análise - Cantata

Abstract

The following work is a sample of an analytical approach of a XVII Century Cantata – a repertoire that resists the methodologies of traditional analysis. The major point to be observed is that this music cannot be dismembered from the text, and has to be approached as a re-reading, a musical interpretation of the text. The richest the historical, esthetic, and socio-cultural connections one can make with the music, the most profound the understanding of its meanings will be.

A compositora Barbara Strozzi pode ser vista, por um lado, como uma personagem típica do *seicento* italiano, e paradoxalmente, como uma mulher muito além de sua época. Neste período, as mulheres literalmente fizeram-se ouvir, graças ao interesse recente que surgira pela voz feminina, remontando ao século anterior, quando na corte de Ferrara se ouvira as primeiras mulheres virtuosas do canto. O entusiasmo das primeiras produções operísticas abriu um grande espaço para a inclusão da mulher num circuito profissional até então inusitado – o papel feminino em ópera permitiu à mulher de subir ao palco – uma ascensão observada com um misto de admiração e desconfiança. Não só as mulheres pas-

saram a cantar profissionalmente, como os personagens femininos em ópera eram incumbidos de expressarem afetos interiores de grande intensidade.

O pai de Barbara, Giulio Strozzi, circulava com desembaraço pelo meio intelectual e artístico de Veneza, tendo sido ativo participante da *Accademia degli Incogniti*, a qual abrigava quase todos os intelectuais de relevância na vida cultural da cidade-república. Esta academia estava diretamente ligada à produção operística e o próprio Giulio Strozzi foi colaborador de Monteverdi, escrevendo o libreto de sua primeira ópera, *La finta pazza Licori*, hoje perdida. Giulio Strozzi criou para a filha a *Accademia degli Unisoni*, onde além de discussões sobre as questões em voga na época, Barbara encontrava aí um espaço para trazer a público as suas próprias composições. Sua fama como cantora virtuose foi reconhecida por diversos *litterati*, no entanto, é um pouco surpreendente que no momento em que as mulheres ganhavam os palcos, tanto do teatro, quanto da ópera, ela permaneceria circunscrita ao espaço semi-doméstico da academia criada por seu pai. Barbara Strozzi permanece praticamente desconhecida até nossos dias. Não faltaram esforços da própria *virtuosissima cantatrice* para que seu nome atravessasse os séculos e chegasse até nós. Ela publicou em vida, oito livros de Cantatas, um êxito raramente alcançado por qualquer de seus contemporâneos. É no mínimo revelador que Strozzi abra seu primeiro volume de Madrigais com uma obra onde se afirma autora, esperando ser reconhecida como a nova Safo (*Merce di voi*).

O trecho da Cantata que aqui analiso pertence ao sétimo livro¹ publicado por Barbara Strozzi em 1659. O texto é típico de Lamento, apresentando uma moldura narrativa que abre e fecha a obra, criando um palco, um cenário, para o Lamento do personagem Fileno. Este iniciará seu discurso em primeira pessoa queixando-se da bárbara desventura que o Amor - tirano - o condena. Todo seu lamento gira ao redor das *topoi* típicas do repertório, no qual se alternam estados emocionais contrastantes, como a revolta com a situação de abandono contrastada com a nostalgia pela figura amada. A obra encerra-se com o silêncio final do personagem, que, dramaticamente, *dal mesto cor trasse un sospiro e tacque* (do triste coração soltou um suspiro e calou-se).

O primeiro passo para abordar este repertório é a análise do texto, ao qual a música encontra-se intrinsecamente vinculada e do qual não pode ser separada. Após a realização de uma tradução, deve-se fazer uma análise da versificação e das rimas, registrar as repetições de palavras conforme a compositora utiliza o poema na música, e as diferentes ses-

sões musicais, conforme podemos ver na sessão aqui analisada, do verso 1 ao 18 (a obra completa possui 51 versos).

1	a	Appresso ai molli argenti	7	A beira de fluido argento
2	b	d'un rivo mormorante,	7	de um rio murmurante,
3	b	sedeo Fileno amante	7	sentava Fileno amante
4	A	per accordar con l'onde i suoi lamenti,	11	para afinar com as ondas seus lamentos
5	C	allor ch'in sen nutriva	7	pois que em seu peito nutria
6	A	per lontana beltà <u>fiamme</u> cocenti.	11	por amada longínqua, ardentes chamas.
7	x	Ond'ei, dal duolo oppresso,	7	Onde ele, pela dor oprimido,
8	C	sospirava, piangeva, indi s'udiva	11	suspirava, chorava, e então se ouvia
9	d	<u>gridar</u> contro la sorte;	7	gritar contra o destino,
10	x	e solo egli chiedea,	7	e apenas ele pedia,
11	D	per dar fine al suo mal, <u>pietade</u> a morte. 11		para dar fim a seu mal, piedade à morte.
[8 C]		indi s'udiva		
9	d	<u>gridar</u> contro la sorte;	7	
10	x	e solo egli chiedea,	7	
11	D	per dar fine al suo mal, <u>pietade</u> a morte. 11		
12	x	Onde, da un cruccio interno	7	Então, por uma profunda angústia
13	e	traffitto e <u>combattuto</u> ,	7	trespassado e vencido,
14	e	mesto, pallido e muto	7	triste, pálido e mudo,
15	f	le luci al ciel rivolse,	7	às luzes do céu se volta,
16	F	poi, parlando così, d'Amor si dolse:	11	e assim falando, do Amor se queixa:
<hr/>				
17	g	"A qual barbara sventura	8	"A tal bárbara desventura
				me condena o Amor tirano,

Verso 1 (exemplo 1)

O verso abre a moldura narrativa da peça, e apesar de simplesmente insinuar um cenário para o que se seguirá – “ao lado do líqüido prateado” – o verso surge investido de grande intensidade emocional. À primeira vista parece inexplicável o fato da compositora tratar um rio com tão expressivo pathos, a frase formada por uma linha ascendente e descendente, dividindo-se em duas partes pelo salto de sexta menor descendente de mi a sol sustenido, o qual compõe um intervalo de sétima maior com o baixo sobre a palavra *molli*. O líqüido prateado constitui a corporificação dos lamentos de Fileno, que se “afinam” com o murmúrio do rio. Em um tratamento tipicamente marinista², o que cria significado é a *arguzia*, uma conexão audaciosa entre campos diversos: o rio, os lamentos, o pathos da tristeza do abandono amoroso encontram-se inesperadamente relacionados. O exercício intelectual é o de desvendar essas conexões, num sobressalto de *meraviglia* (um conceito da poesia marinista, na qual o leitor não é estimulado a reagir com sentimentos particula-

res, mas é induzido a fazer ligações estranhas e inesperadas, num pequeno choque intelectual, em surpresa imprevisível). A tristeza do abandono se corporifica na imagem do rio – a subjetividade torna-se imagem, torna-se concreta, visível. A *imitazione*, que em Monteverdi dava-se sem mediação entre subjetividade e música, aqui percorre um caminho mais longo: a dor do abandono transfigura-se metaforicamente em rio, o rio é mimetizado musicalmente, misturando corporalidade e subjetividade.

Verso 4

Para “afinar-se” com as ondas (*acordar con l’onde*), o mesmo motivo de *un rivo* – é repetido (mi-re-do-si-do) e seu lamento usa a convenção clássica de uma figura ligada à representação da dor – neste caso intensificado pelo uso de uma dupla linha descendente: na voz de forma cromática e no baixo de forma diatônica. A palavra *lamenti* ecoa a palavra *mormorante* através do uso dos dois primeiros longos melismas da peça, que por sua vez será recorrente em *cocenti* no verso 6, no melisma mais virtuosístico de toda peça.

Verso 5

Numa simples ação, como antes em *sedeae*, o ritmo acompanha mimeticamente a ação, sílaba contra nota, introduzindo o próximo verso (Verso 6), este de ordem subjetiva, representando o ardor do amor de Fileno por uma figura amada. Bela (*Beltá*) se relaciona com ardente (*concenti*): as duas palavras atingem o clímax da seção na nota sol. A leitura de Strozzi é atenta e sofisticada, o texto musical e poético são tramados em fios apertados – nada lhe passa despercebido. Não só a imitação pictórica das palavras *fiamme* e *cocenti* se dá no plano musical, como também se faz presente a imitação da sensação subjetiva do queimar-se ardentemente, numa ascensão intensa e acelerada em direção ao clímax, no qual há possibilidade de um breve momento de êxtase, seguida por uma queda vertiginosa, perfazendo uma escala descendente de oitava em semi-fusas, antecipando a resolução final da obra: o cair no silêncio. É de um efeito perturbador o fato do baixo não se resolver concomitantemente com a melodia, mas atrasado: o efeito é de um discurso fragmentado, dá-se uma cisão entre a coerência da cadência perfeita em sol e a narração da queda de Fileno, tão vertiginosa que ocorre antes da resolução do baixo. O verso é *endecassilabo* e há presença de melisma, o que é recorrente no verso 6, 8 e 11.

Exemplo 1

Versos 12 e 13 (exemplo 2)

A palavra *combattuto* não poderia deixar de invocar reminiscências monteverdianas: o *genere concitato* imita teatralmente o combate, mas neste caso, um combate interno, no qual o protagonista se encontra.

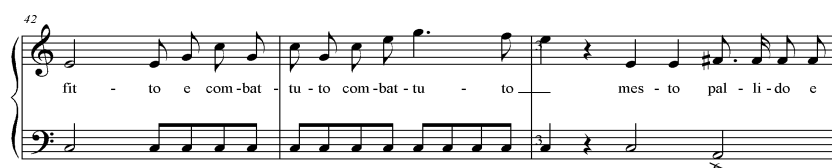
Como em Marino, o foco é multifacetado. A subjetividade se torna menos profunda, pois tudo está desmembrado – cada emoção dissecada – como na Ariana de Marino³, o foco se desloca do afetivo, do mergulho ao cerne interior da emoção, para a imagem externa. Aqui, o afeto é mimetizado como ação, não como realidade afetiva. O subjetivo torna-se exteriorizado. No corpo dá-se o sintoma da emoção – são as imagens externas, ou a teatralidade dessa subjetividade que importa. Não há mais a presença forte de um personagem, da construção de uma psicologia “verdadeira”, “sincera”, como em Monteverdi. Percebe-se, no entanto, que há uma presença que se imiscui em toda a obra de Strozzi: mas

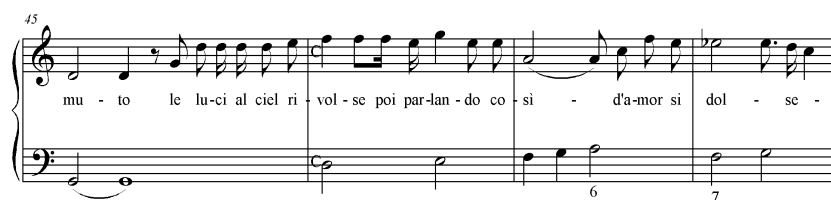
não é um personagem construído individualmente em cada peça - não é Fileno, nem Filli, nem Lidia que se delineiam como personagens, mas sim uma *persona* poética que se faz sempre presente.

O princípio dos contrastastes, adotado por Monteverdi a partir de Torquato Tasso⁴, é claro na mudança súbita do verso 13 para o verso 14, onde a agitação repentinamente cessa: os baixos repetidos em ritmo rápido e os saltos dentro de uma tríade maior, características inconfundíveis do *concitato*, subitamente se transformam num estado estático, paralisado pelas aliteraões moles (*m – p – m*), estabilidade da melodia e seqüência harmônica lenta.

Verso 17 e 18

A aparição da voz do personagem é marcada pelo surgimento dos versos *ottonari*, com uma nítida diferenciação de escrita musical. Strozzi marca a seção com a indicação “*adagio*,” numa intenção clara de mudança drástica de andamento. A voz, em *recitativo parlato*, é contrastada pela movimentação do baixo, melodicamente ativo pela primeira vez, em escalas descendentes, insistentes e marcadas, funcionando como uma espécie de *basso ostinato*, com direção irreversível, inexorável. A voz fala de forma monótona, estática, sem esperança de escapar à terrível desventura. A intensificação de *pathos* sobre a palavra *barbara* dá-se através de acentuação criada pelo ritmo, alongando a sílaba tônica através da semínima pontuada. A autora se introduz na obra, e seu nome surge fortemente investido de drama – o qual reaparecerá mais quatro vezes, e a cada aparição, de forma um pouco mais carregada de tensão, seja ela pela harmonia mais dissonante, ou pela movimentação melódica mais dramática do baixo (em trecho posterior da Cantata). *Barbara*, ao contrário de Fileno ou Fili, surge densa, plena de subjetividade. A autora existe – afirma e reafirma sua existência, nos espia, num duplo flerte, de dentro da sua obra: flerte com o autor do poema (Barbara Strozzi, a cortesã, responde jocosa à provocação de um homem que lhe dedica o poema da Cantata) e com o espectador, que subitamente se depara com um personagem inesperado na peça. Nega, ironicamente, a Fileno, a Fili e ao narrador, o foco central da cena. É a *persona* poética *Barbara Strozzi* que se coloca no centro do espetáculo, reafirmando-se autora: *Safo novella*⁵.

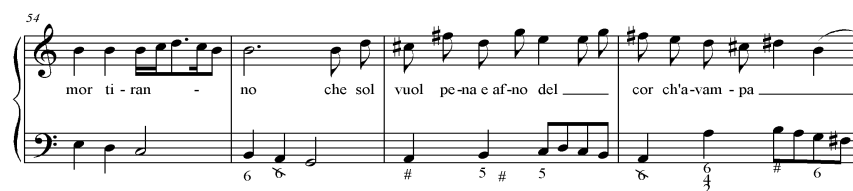




Adagio



Presto



Exemplo 2

A peça se desenrola alternando cenas contrastantes, num crescendo emocional em direção à queda final de Fileno. O efeito é de grande teatralidade: são cenas emocionais que se alternam. A música, que em Monteverdi sustentava (e re-interpretava) a palavra, em Barbara Strozzi transforma-se em fala. A palavra é apenas uma insinuação, uma desculpa para o mergulho na subjetividade de um personagem que nem sequer chega a se constituir. O personagem não se constitui por falta de um palco que o sustente, de um libreto que o invente, de um convite ao mundo da ópera do qual Barbara Strozzi permaneceu excluída. Mas com seu palco minimizado, com seu drama miniaturizado, a subjetividade ainda assim se constrói. Deparamos-nos sim com um personagem: sem nome relevante, sem gênero marcadamente escolhido, mas constituído de emoções complexas, profundas e claramente nomeáveis. A música apenas nos guia por esse universo subjetivo e quase não verbal. A poesia é apenas um pretexto para o teatro musical que a autora produz: uma pequena ópera da subjetividade.

Bibliografia

- CHAFE, Eric. Monteverdi's Tonal Language. New York: Schirmer Books, 1992.
- GETTO, Giovanni. *Lirici marinisti*. Torino: TEA, 1962.
- HELLER, Wendy. *Emblems of Eloquence, Opera and Women's Voices in Seventeenth-century Venice*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- ROSAND, Ellen. Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer's voice. In: *American Musicological Society Journal* n. 31, 1978. p 241 – 281.
- TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the end of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1987.

¹ Barbara Strozzi, *Diporti di Euterpe overo Cantate e ariette a voce sola, opera settima*. Venezia 1659. Edição facsimilada, S.P.E.S. Florença, 1980.

² Giambattista Marino (1569 – 1625) foi o poeta da corte de Maria de' Medici. Seu estilo altamente elaborado e ornamentado, conhecido como "marinismo" foi muito admirado e imitado em seu tempo, influenciando não somente outros escritores de sua época, mas também outras áreas artísticas, como a própria música.

³ O poema *Arianna* de Giambattista Marino faz parte de sua coleção de poemas *La Sampogna* e compõe-se de setecentos e oitenta versos. Marino escreveu sua *Arianna* após ter assistido a estréia da ópera homônima de Monteverdi na corte de Mântua em 1608.

⁴ Monteverdi explica a influência que a obra de Torquato Tasso exerceu sobre sua estética no prefácio ao Oitavo Livro de Madrigais. Tasso, ao imortalizar a guerra objetiva em sua *Gerusalemme Liberata*, faz corresponder a guerra subjetiva das paixões, o conflito interior do indivíduo.

⁵ A primeira obra publicada de Strozzi abre-se com o verso: *Mercé di voi, mia fortunata stella / volo di Pindo in fra i beati cori / e coronata d'immortali allori / forse detta sarò Saffo novella*. (Graças a ti, minha estrela afortunada, / em vôo de Pindaro entre coros divinos, / e coroada com louros imortais, talvez chamada serei - a nova Safo).