

Da Grécia a Alessandro Scarlatti: como a Academia Arcádia se insurge contra o barroco paradoxalmente inspirada nos ideais gregos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Robson Bessa Costa
FALE-UFMG - robsonbessa@yahoo.com.br

Resumo: Esse artigo pretende refletir sobre a relação entre texto e música a partir da compressão das práticas musicais e literárias que guiavam a criação artística desde a Grécia antiga, até as transformações ocorridas na Itália nos séculos XVII e XVIII. O ponto de partida do artigo é a Tragédia grega e sua influência no panorama cultural da Itália nos séculos XVII e XVIII, e o papel da retórica clássica e da teoria dos afetos nesse período. Em seguida o artigo abre uma possibilidade de análise das cantatas de Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) propondo uma agenda de pesquisa transdisciplinar que integre elementos da análise literária com análise musical.

Palavras chave: Tragédia grega, retorica, teoria dos afetos, Alessandro Scarlatti, pesquisa transdisciplinar.

From Ancient Greece to Alessandro Scarlatti: How Academia Arcadia Reacts against Baroque Based on Greek Ideals

Abstract: The article discusses the relation between rethoric and music based on the comprehension of the musical and literary practices of the baroque era. The starting point of the paper is the Greek tragedy and his musical practices and his influence on cultural context of Italy in the XVII and XVIII centuries. After, we think about the role of classical rhetoric and the doctrine of affections in this period. From this theoretical outline it follows an analysis of the relation of Alessandro Scarlatti (1660-1725) and Academia Arcadia in order to show the relation between the practices of baroque and the new practices from that Academy. The article concludes by pointing out the need to undertake interdisciplinary studies that integrate the literary and music analysis in order to bring to fore the complexity of the vocal music in this period.

Keywords: Greek tragedy, rhetoric, doctrine of affections, Alessandro Scarlatti, interdisciplinary research.

Sem música, não me permita viver – Eurípedes, Hércules
verso 676 séc. V A.C.

Introdução

Apesar dessa epígrafe soar como ‘*música*’ aos nossos ouvidos de músicos, provavelmente o que Eurípedes que dizer pode não ser exatamente o queremos ouvir. A palavra *mousiké*, de acordo com Newton Cunha¹ significava para os gregos ‘arte das

¹ Newton Cunha (2011 *apud* REINACH 2011, p. 26).

musas' e não somente a arte de Euterpe, e abarcava a poesia, a dança e os gêneros teatrais, notadamente a tragédia (REINACH 2011, p. (26).

A *mousiké* atingiu seu apogeu no século V A.C, e ainda segundo Cunha, a finalidade da educação era criar um cidadão-músico. O gênero mais importante nesse século foi a Tragédia, compostas por uma espécie de *aedos*, os poetas-músicos-cantores, dentre os quais Eurípedes foi uma dos maiores representantes (WILSON, 2008, p.190).

Podemos então compreender a intrínseca relação entre texto e música na tragédia grega, pelo do fato da mesma ser composta pelos poetas-músicos-cantores, sendo que, esses artistas eram responsáveis não só pela composição das obras como também dos ensaios e das apresentações (WILSON, 2008, p.188). Ainda segundo Wilson, um dos aspectos mais importantes da tragédia, era ser orientada pelo coro que era seu “coração cantante e dançante”; a tragédia grega era um “evento musical” (WILSON, 2008, p.183).

Essa musicalidade e também a unicidade da *mousiké*, na tragédia grega era bem conhecida da camerata florentina no século XVI, e esteve na base do projeto cultural de recriação da tragédia e acabou criando a ópera (CHASIN, 2004), (WILSON, 2008, p.183).

Um dos aspectos da tragédia, além da dança, do coro, adotados pela camerata florentina foi a melodia silábica, onde temos uma sílaba para um som, como podemos ver no exemplo 1, da *Rappresentazione di anima et di corpo*, de Emilio Cavallieri.

Entretanto, ainda no século V, a música em Atenas passou por uma revolução, na qual Eurípedes foi de suma importância. Essa revolução, surgida a partir das várias experiências ocorridas em nessa cidade, abriram a possibilidade de termos mais de um som por sílaba, os melismas (WILSON, 2008, p.188), (BUNDRICK, 2005, p.9).

1. Il Tempo

Il tem - po, il tem - po :

Ex.1. *Rappresentazione di anima et di corpo*, de Emilio Cavallieri.

Da Grécia para a Itália renascentista

O estudo e compreensão da tragédia grega como vimos acima, geraram intensas modificações estéticas propostas pelos músicos e teóricos para a música de fins do século XVI e início do XVII. Esse fenômeno, fomentado principalmente pelas cameratas surgidas na Itália nesse período, mas, sobretudo pela camerata Bardi em Florença, refletiam tendências presentes na literatura e nas artes plásticas, artes essas que muito antes da música buscaram a Grécia antiga como ideal estético.

Uma dessas tendências era a vontade de “*muovere gli affetti*”, e que segundo Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, dentre outros, só seria possível com uma linguagem bastante diferente da polifonia renascentista. Bardi em suas cartas a Galilei chega mesmo a dizer que a polifonia seria mais apreciada pelo populacho! (CHASIN, 2004, p.63-64).

Na Renascença, mas principalmente no surgimento da ópera, o mito de Orfeu foi o tema da antiguidade clássica mais utilizado nesse período, sendo a alegoria perfeita para os membros da Camerata Bardi, pois Orfeu cantava uma monodia que movia os afetos de animais, monstros, humanos e mesmo deuses; e foi a monodia, em oposição à polifonia, a linguagem adotada pela vanguarda do barroco italiano que fomentou o início do Barroco na música.

Essa monodia foi evidentemente inspirada no canto silábico da tragédia e também na tentativa de buscar os sons naturais das palavras. O grego antigo, assim como muitas línguas antigas como o chinês mandarim, tinha um espectro melódico dos

fonemas muito mais amplo que as línguas modernas, e os “sons naturais” ficariam provavelmente muito mais orgânicos e ligados ao texto que o italiano.

De qualquer maneira, a monodia facilitava a compreensão do texto propiciando “*muovere gli affetti*” da audiência que era o objetivo da camerata Bardi.

Da monodia a teoria dos afetos

Para compreender como a relação entre texto e música se dava no período barroco, é importante considerar o conjunto de práticas que guiavam o processo de criação. De um lado, temos na retórica, uma tradição com raízes na antiguidade clássica que busca comunicar ideias de modo eficaz e persuasivo. Do outro lado, temos a Teoria dos Afetos (ou retórica musical), um conjunto de técnicas musicais reunidas por Athanasius Kircher (1601 – 1680) e seus seguidores, que oferece um repertório pré-definido de recursos que buscam causar efeitos específicos no público ouvinte. Apesar da distância entre a retórica antiga com seu foco no texto, e a Teoria dos Afetos com sua ênfase nas técnicas musicais, diferentes estudos apontam para a existência de uma relação íntima e sinérgica entre essas duas práticas na música barroca (HARNOCOURT, 1982; BUELOW, 2001; CANO, 2000; BARTEL, 1998; MAGNANI, 1993).

Com a expressão *musica pathetica*, Kircher pretendeu sublinhar no seu tratado *Musurgia universalis* o poder da música sobre o temperamento humano, e tanto esse autor como vários outros tratadistas nas décadas que se sucederam elaboraram dicionários de figuras retórico-musicais. Este “novo tipo de união entre poesia e música implicava uma nova concepção da música como instrumento de intensificação das paixões e, portanto, mostrando sua afinidade com a linguagem verbal” (FUBINI 1993, p.169).

A aplicação das figuras retórico-musicais e dos princípios retóricos às novas formas vocais e instrumentais surgidas nos séculos XVII e XVIII tinha como objetivo intensificar as paixões do público. Essa técnica ficou conhecida como *Teoria dos afetos* (FUBINI 1993, p.169), (BUELOW 2001) e (CANO 2000). A *Teoria dos afetos* foi precisamente formulada no tratado de Kircher e de seus sucessores, e teve um profundo impacto na relação música e texto nos séculos XVII e XVIII. Nesses séculos os compositores, artistas e poetas, passaram a criar suas obras com o intuito de *muovere gli affetti dell’animo* (MAGNANI, 1993, p.168).

Alessandro Scarlatti não só dominava as figuras retórico-musicais, como foi capaz de criar um repertório próprio destas figuras e tinha pleno domínio da teoria dos afetos. cremos que graças a sua requintada formação musical e poética esse compositor pôde criar novas formas musicais como o *recitativo accompagnato*. Segundo Rosalin Halton 2000, Scarlatti foi o primeiro compositor italiano a usar o *recitativo accompagnato* ou *recitativo stromentato*, o qual possui elevada intensidade dramática, e sua primeira aparição se deu na ópera *Olimpia Vendicata* (1686) sendo usado também em suas cantatas tardias. Foi provavelmente o criador da Sinfonia tripartida que abria as óperas, forma esta com forte conteúdo dramático (HERSANT e CARRÈRE, 1995, p.25).

Alessandro Scarlatti e a Academia Arcádia

A Academia Arcádia foi fundada oficialmente em 1690 em Homenagem a Rainha Cristina provavelmente pela iniciativa de Crescimbeni e tinha a princípio quatorze membros. Grandes poetas fizeram parte da Academia como Giovanni Crescimbeni, Silvio Stampiglia, além dos compositores Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, e Arcangelo Corelli (HERSANT e CARRÈRE, 1995, p.23), sendo que Alessandro entrou para essa instituição em 1704 (HARRIS, 2005, p.17-19, THEODOROPOULOU, 2012, p.4-6).

Essa academia foi uma das mais populares surgidas na Itália nesse período e chegou a ter no século XVIII quinhentos membros. O nome Arcádia, foi tirado da região ao sul da Grécia antiga *Arcadia*, que foi idealizada e mistificada como um lugar idílico, onde os pastores e pastoras tinham uma vida simples e pacata (HARRIS, 2005, p.17-19, THEODOROPOULOU, 2012, p.4-6).

O objetivo dessa academia era reagir contra o “marinismo” considerado pelos membros da Arcádia como exagerado e maneirista, trazendo de volta para a literatura o bom gosto buscando, como o próprio seu nome diz, a Grécia antiga como modelo (HARRIS, 2005, p.17-19, THEODOROPOULOU, 2012, p.4-6). Curiosamente, como vimos acima, foram exatamente esses ideais de beleza gregos que ajudaram no surgimento do barroco!

Scarlatti usou frequentemente textos dos membros da academia, e teria escrito setecentas e oitenta e três cantatas, de acordo com Hanley (1963. P.2), e foi, de acordo

com Grout (2001, p.670), o maior compositor de cantatas da história da música. A maior parte de suas cantatas sobreviveu em manuscritos, e de acordo com o catálogo de Hanley, seriam 61 manuscritos autógrafos, e três mil cópias, feitas nos séculos XVII e XVIII, e início do XIX, o que mostra o prestígio de Alessandro Scarlatti mesmo após a sua morte (HANLEY, 1963, p.2). Segundo Edward Dent (1960), Alessandro Scarlatti, foi o último grande compositor de cantatas, e o ideal da música de câmara vocal morreu com ele (BOYD, 1986).

Conclusão

Uma análise detalhada das cantatas de Alessandro comparadas aos períodos anterior e posterior a sua participação na Arcádia poderá mostrará como esse compositor adotou os princípios emulados por essa academia. Inicialmente podemos perceber essa influência na temática das cantatas desse período, onde os textos são normalmente sobre pastores e ninfas gregas. O próprio Alessandro usava o epíteto *Terpandro Politeio*. Podemos perceber também elementos da Tragédia grega nas cantatas de Scarlatti na maneira que esse compositor compõe suas melodias, usando no princípio das árias melodias silábicas com melismas de apenas dois sons como vimos nas melodias de Eurípedes. Somente após apresentada a ideia inicial é que Alessandro apresenta melismas como vários sons para uma sílaba.

A análise das cantatas de Alessandro Scarlatti demonstra a necessidade de reavaliar a relação entre as diferentes áreas do conhecimento de modo a romper as barreiras disciplinares que tradicionalmente se impuseram entre a música e a literatura, compreendendo melhor a influência da Academia Arcádia e suas teorias estéticas sobre o modo composicional desse autor para ampliar o entendimento e consequente fruição do músico e por consequência da audiência.

Referências:

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

BUNDRICK, Sherramy. *Music and images in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BUELOW, George. *Rhetoric and Music*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan: The Oxford Companion to Music, 2001.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: WW Norton, 1947.

BOYD, M. *The Italian cantata in the seventeenth century*; v.13: New York & London: Garland Publishing, Inc, 1986.

CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DENT, Edward. *Alessandro Scarlatti: His life and works*. London: Edward Arnold Publishers, 1960.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1993.

GROUT, Donald. *Alessandro Scarlatti an introduction to his operas*. Los Angeles, London: University of California, Berkeley, 1979.

GROUT, Donald. *Alessandro Scarlatti*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan: The Oxford Companion to Music, 2001.

HALTON, Rosalind. *Alessandro Scarlatti, L'Orfeo*. Web Library of Seventeenth-Century Music, May 2012. Disponível em: <http://www.scm-wlscm.org/index.php/main-catalogue?pid=29&sid=35:LOrfeo>. Acessado em: 30 de novembro de 2013.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HANLEY, Edwin. *Alessandro Scarlatti Cantate da Camera : A bibliographical study*. New Haven: Yale University, 1963. Ph.d. Music.

HARRIS, Kimberly. *Poetry and patronage: Alessandro Scarlatti and the Academia Degli Arcadia, and the developing of the conversatione cantata in Rome 1700-1710*. Tese (Doutorado em filosofia). Department of Phylosophy. The Of North Texas, Chicago, 2005.

HERSANT, Patrick , CARRÈRE, Xavier. *'Mon respectueux, mon profond silence parle pour moi'*. Correspondance d'Alessandro Scarlatti et de Ferdinand de Médicis. : Toulouse : Éditions Ombres, 1995.

REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução de Newton Cunha. São Paulo : Perspectiva, 2011.

THEODOROPOLOU, Marina. *Alessandro Scarlatti - Soprano cantatas Edition, commentary and recorded performances of the autograph cantatas in Yale University*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Osborn Music MS 2 Volume I of III York, 2012. 65f. Tese (Doutorado em música). Department of music. The University of York, York, 2012.

WILSON, Peter. Music. In: GREGORY, Justina (Org.). *A companion to Greek Tragedy*. Edição 2008. Malden: Blackwell Publishing Ltd. Capítulo 12.