



## **Deidâmias e Orlandos: a representação da loucura feminina e masculina na ópera veneziana do século XVII**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Viviane Alves Kubo*  
UNICAMP- [vivikubo@gmail.com](mailto:vivikubo@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo busca compreender as diferenças entre a representação da loucura feminina e masculina na ópera veneziana do século XVII. A ópera *La Finta Pazza* (1641) de Sacrati e Strozzi inaugurou a cena de loucura na ópera pública de Veneza, fornecendo um modelo musical e poético para cenas futuras, principalmente femininas. O poema *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto consiste em uma influência literária importante para essa convenção, presente principalmente na representação da loucura masculina e no caráter cômico das cenas de loucura.

**Palavras-chave:** Cenas de loucura. Ópera veneziana. Século XVII. Orlando. Deidâmia.

**Deidamias and Orlandos: the representation of the feminine and masculine madness at the venetian opera of seventeenth century.**

**Abstract:** This article seeks to understand the differences between the representations of the feminine and masculine madness in the venetian opera of seventeenth century. The opera *La Finta Pazza* (1641) of Strozzi and Sacrati inaugurated the madness scenes in the venetian public opera, offering a musical and poetic prototype for the future scenes, especially the feminine ones. The Ariosto's poem *Orlando Furioso* (1516) consists in an important literary influence for this convention, present especially in the representation of the masculine madness and in the comic feature of the madness scenes.

**Keywords:** Madness scenes. Venetian public opera. Seventeenth century. Orlando. Deidamia.

### **1. As cenas de loucura na ópera veneziana do século XVII**

As cenas de loucura constituíram uma importante convenção da ópera veneziana do século XVII, assim como os duetos de amor e os lamentos. A loucura imitada nesse contexto apresentava, na maioria das vezes, um aspecto cômico, muito devido à influência da *commedia dell'arte* e do teatro espanhol nos *drammi per musica* venezianos. A obra *La Finta Pazza* (1641) do libretista Giulio Strozzi e do compositor Francesco Sacrati, considerada a primeira ópera pública de Veneza, inaugura essa tópica no gênero operístico, que se encontrava em construção em meados do século XVII. Essa convenção se repete em inúmeras óperas posteriores, estabelecendo padrões poéticos, dramáticos e musicais para a representação da loucura na ópera. Outra convenção do período, o lamento, mais frequente do que as cenas de loucura, também apresenta características semelhantes a esse *topos* (ARIAS, 2001; KUBO, 2013; MCCLARY, 1991; KUBO, 2013). Uma influência literária importante



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016 para essa convenção consiste no canto 23 da obra *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto. No final do século XVII, percebe-se uma diminuição significativa no número de cenas de loucura nas óperas do período. As cenas de loucura ressurgem posteriormente no século XVIII em obras de compositores como Vivaldi e Scarlatti (ROSAND, 2007).

A loucura, nesse período, era conceituada segundo a medicina humoral galeno-hipocrática. Essa teoria pertencia a uma ampla tradição, proveniente de Hipócrates, que defendia que o corpo humano funcionava a partir do equilíbrio de substâncias chamadas *humores*. A loucura era um fenômeno que apontava uma falha no funcionamento da dinâmica dos fluidos (humores) do corpo humano (DINI, 1997). "Para os médicos do *Seicento*, a loucura consistia na perda do senso e do uso correto das faculdades mentais" (DINI, 1997: 3). Entre a extensa tipologia encontrada nesses tratados, eram considerados como os principais tipos de loucura a mania e a melancolia, causados pelo excesso de bile amarela e bile negra, respectivamente. Os sintomas da loucura seriam: agitação afetiva, alucinações, obsessão por aquilo que se perdeu ou não se pôde ter e instabilidade afetiva. Essas características podem ser encontradas nas cenas de loucura e nos lamentos da ópera veneziana seiscentista (KUBO, 2013).

Apesar de poucas pesquisas sobre o assunto, esse tema foi abordado com profundidade por importantes musicólogos, como Paolo Fabbri e Ellen Rosand. No apêndice *Alle Origini*, do livro *Il Secolo Cantante* (2003), Paolo Fabbri busca traçar uma genealogia dramática das cenas de loucura da ópera seiscentista italiana, vinculando estas com o teatro e a *commedia dell'arte* do período. Outra pesquisa de referência sobre o assunto consiste no livro *Opera in Seventeenth-Century Venice The Creation of a Genre* (2007), da pesquisadora Ellen Rosand. Nessa obra, a autora dedica um subcapítulo à análise dos aspectos poéticos e musicais das cenas de loucura da ópera veneziana seiscentista. Apesar dessas duas pesquisas de referência apontarem em alguns momentos para uma possível existência de uma diferença entre a representação da loucura feminina e masculina na ópera do *seicento*, esse tema ainda não foi pesquisado de forma específica.

## **2. O modelo de Deidâmia**

Desde a antiguidade, a mulher foi associada ao desequilíbrio mental. Hipócrates denominou de *sufocação da matriz*, ou seja, do útero (*hystera*), um tipo de loucura que atacava as mulheres jovens. O médico seiscentista Jaques Ferrand (1623), em seu tratado



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016 sobre a melancolia amorosa, afirma: "Desta forma, nós podemos concluir, sem dúvida, que a mulher é em seus amores mais apaixonada e mais atingida em suas loucuras que o homem" (FERRAND, 1623: 162). Os tratados médicos deste período consideram que a melancolia seria o tipo de loucura mais comum entre as mulheres.

A loucura feminina consistia em uma tópica frequente no teatro e nos *drammi per musica* venezianos. Na *commedia dell'arte*, as cenas de insanidade feminina eram geralmente causadas por desilusões amorosas, sendo muito comum a loucura fingida. Paolo Fabbri (2003) demonstra como esse padrão influenciou as cenas de loucura na ópera veneziana seiscentista. O autor cita inúmeras peças do período que encenaram a loucura da mulher: *La Pazzia* (1589), de Cucchetti, *I pazzi amanti* (1596) e *Le pazzie amorose* (1608), de Riccato, *La Furiosa* (1600), de Della Porta, *La Pazzia d'Arianna* (1622), de Lavinia, entre outras.

A loucura feminina na ópera do *seicento* foi representada principalmente por meio do modelo fornecido pela primeira cena de loucura do gênero: *La finta Pazza* (1641), de Strozzi e Sacrati. Nesse *dramma per musica*, a personagem Deidâmia finge estar louca para que seu amado Aquiles não lute na Guerra de Tróia. As características dessa cena foram planejadas décadas antes pelo libretista Giulio Strozzi, mesmo libretista de *La Finta Pazza*, e o compositor Claudio Monteverdi, como aponta Tomlinson (1983) e Fabbri (2003). A correspondência de 1627 entre Monteverdi e Alessandro Striggio apresenta com detalhes informações sobre o processo de criação da cena de loucura da protagonista da obra não finalizada *La Finta Pazza Licori*, encomendada para a coroação do duque Vincenzo II Gonzaga.

Nessas cartas, Monteverdi defende que, para a imitação da loucura, seria necessário buscar o afeto de cada palavra isolada, explorando os contrastes característicos da insanidade: "pois a imitação de tal fingida loucura deve levar em consideração somente o presente e não o passado e o futuro (por consequência, essa imitação deve se apoiar na palavra e não no sentido de todo o verso)" (MONTEVERDI, 2011: 154). Um exemplo dado pelo compositor seria a necessidade da cantora que interpretasse *Licori* imitar a guerra quando assim estivesse escrito - "quando assim falar de guerra, deverá imitar a guerra" (MONTEVERDI 2001: 166). Além dessa característica, Monteverdi descreve a necessidade da atriz que irá interpretar essa cena de loucura de ser capaz de mudar de humor e de referência de gênero de forma brusca.

É bem verdade que o papel de *Licori*, por ser muito variado, não poderá cair em mãos de uma mulher incapaz de se fazer ora de homem e ora de mulher, com vivos gestos e paixões contrastantes, pois a imitação de tal fingida loucura deve levar em



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016  
consideração somente o presente e não o passado e o futuro [...] as transformações se farão em brevíssimo espaço de tempo, assim como as imitações.

[...]

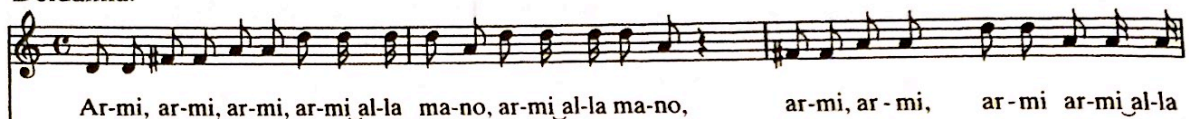
Restará que a senhora Margherita vire ora um bravo soldado, ora temente, ora ousada, dominando bem os próprios gestos, sem medo nem pudor [...] passaremos abruptamente de harmonias vivazes e estrepitosas a harmonias suaves e delicadas para que o texto seja bem enfatizado (MONTEVERDI, 2011: 154).

Esses aspectos planejados por Monteverdi para a cena de Licori podem ser encontrados na loucura de Deidâmia, em que esta assume por um breve período de tempo o papel de um general, pedindo para que seus soldados brandem as armas: “*Guerrieri, all’armi, all’armi*” (“Guerreiros, às armas, às armas”). Musicalmente, essa passagem apresenta um *concitato*, característica que se perpetuou nas cenas de loucura posteriores. O *Stile concitato* foi teorizado por Monteverdi no prefácio de seu oitavo livro de madrigais, intitulado *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638):

[...] eu propus que uma semibreve única deve corresponder a uma batida espondáica, quando esta for reduzida a dezesseis semicolcheias, tocadas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam a ira e o desprezo. Eu reconheci nesta breve amostra uma semelhança com a paixão que eu procurava, embora as palavras não sigam metricamente a rapidez do instrumento (MONTEVERDI apud FABBRI, 2006: 239).

Ellen Rosand (2007) e Paolo Fabbri (2003) nomeiam de *belicosa pazzia* esse padrão em que a personagem louca faz referências à guerra e ao campo de batalha.

Deidamia:



Ex. 1: Trecho da *belicosa pazzia* de Deidâmia (ROSAND, 2007: 600).

Outra característica importante fornecida por *La Finta Pazza* consiste na despersonalização da personagem e na identificação com figuras mitológicas. Na frase *Elena bella io sono*, Deidâmia assume a identidade de Helena de Tróia e inaugura um padrão que irá se repetir em inúmeras óperas posteriores.

Das características musicais e dramáticas presentes na cena de Deidâmia que se perpetuaram em cenas posteriores, Rosand (2007) destaca:



[...] mudança brusca de assunto, padrões tonais, rítmicos e de rima; exclamações frequentes; expressões de violência, geralmente durante repetidas referências à guerra (*bellicosa pazzia*), associada à imitação de trompetes, e ao inferno, normalmente marcada pelo uso dos convencionais *versi sdruciolli*; identificação com personagens mitológicos, ilusões sobre a perversidade da natureza; referências a perigos e doenças imaginárias; inserções de discursos anormais - grito, choros, risos e canções; alusões a danças e inesperados e repentinos pedidos de canções (ROSAND, 2007: 350).

Além desses aspectos, há também a alusão a gestos, ausência de canto e uma cena de sono no final, que pode ser considerada como um suicídio em *lieto fine*, uma referência clara à tópica do sofrimento feminino presente em heroínas clássicas, como Dido. Das cenas de loucura feminina que apresentam essas características, podemos citar as das personagens Isifile, da ópera *Giasone* de Cavalli; Lila, da ópera *La ninfa Avara* de Ferrari, Cesti; Damira, da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* de Ziani; Euristene, da ópera *Helena Rapita*, de Freschi; Publicola, da ópera *Totila* de Legrenzi, entre outras (ROSAND, 2007).

Outro padrão que pode ser encontrado nas cenas de loucura feminina consiste em referências a outra importante convenção do período, os *lamentos*: geralmente um baixo baseado no famoso tetracorde descendente menor, um dos emblemas da imitação da tristeza no século XVII, e o uso de cordas em tempo ternário, considerado um indício de lamento nas óperas desse período. A relação entre a loucura e o lamento foi abordada por McClary (1991) e Kubo (2013). A cena da protagonista da ópera *Doriclea*, de Cavalli, por exemplo, demonstra bem a relação entre a loucura e os lamentos. Em seu delírio, *Doriclea* muda de gênero, clama por armas em *stile concitato*, muda bruscamente de assunto e de afeto e termina o lamento com uma cena de sono (KUBO, 2013).

### 3. A fúria e o riso de Orlando

Segundo Busfield (2002), o número de casos de homens loucos registrados nas pequenas casas de cuidado da loucura do século XVII, instituições pré-manicômios, seria maior do que o de mulheres. O autor associa esse fato à questão de a loucura masculina ser mais difícil de se controlar no ambiente privado. A mania seria mais comum aos homens do que a melancolia, sendo esta última associada a uma condição comum do isolamento dos religiosos e artistas. Dessa forma, a loucura masculina, nesse período, é descrita como mais agressiva e menos depressiva do que a feminina.

Apesar do modelo de Deidâmia ter influenciado as cenas de loucura seiscentistas posteriores, o que se observa nas cenas masculinas são referências mais próximas à obra *Orlando Furioso* de Ariosto, considerada por muitos autores como a maior influência literária



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016  
das cenas de loucura desse período (ROSAND, 2007; COLAS, 2014). Nesse poema cavalheiresco de 1516, Orlando enlouquece após ser rejeitado por Angélica. A descrição de sua loucura, no canto 23, apresenta com detalhes o sofrimento do personagem:

Antes do ódio, da cólera e da ira;  
Ele cai, ergue o olhar ao céu, suspira.

Cansado cai, e aflito, no relvado,  
Fita os olhos nas nuvens, e emudece.  
Sem dormir, sem comer, fica parado  
Enquanto o sol três vezes sobe e desce.  
A dor aguda o deixa exasperado  
E tanto vai crescendo, que o enlouquece.  
Ao quarto dia, o furor dele se apossa,  
Couraça e malha em fúria ele destroça.

(ARIOSTO, 2002: 246).

Este poema de Ariosto foi utilizado por diversos madrigais da segunda metade do século XVI e em várias óperas do século XVII e XVIII. A história de amor de Ruggiero e Bradamante, outros personagens de *Orlando Furioso*, também foi utilizada em libretos seiscentistas.

Uma obra que marcou a representação da loucura masculina na ópera veneziana do século XVII foi a obra *L'Egisto* (1643), de Francesco Cavalli. A cena de loucura de Egisto apresenta muitas semelhanças com o poema de Ariosto. Egisto enlouquece após sua esposa Clori o trair e o abandonar, assim como acontece com Orlando. Outra semelhança entre as duas obras é a forma como os personagens descobrem a traição: “A loucura de Orlando de Ariosto é como a de Egisto: ambos personagens perdem a razão quando se deparam com os nomes de suas amadas e seus novos amantes esculpidos em uma árvore” (COLAS, 2014: 181).

Egisto apresenta uma cena de loucura marcada pelo ciúme de Clori. Tristeza e fúria se alternam bruscamente. No poema de Ariosto, Orlando sai enfurecido pelo bosque, destruindo árvores e perdendo sua razão, e, ao confrontar Angélica, não é reconhecido por esta. Egisto também se torna “irreconhecível” ao ser ignorado por Clori:

Quando Egisto confronta sua esposa Clori, que o traiu e que finge não o reconhecer, ele afunda primeiro em desespero (Cavalli, Egisto, 1643, Ato II, cena 1, "Lasso vivo isso"), e em seguida em loucura. Durante um longo recitativo, (Ato III, cena 5, "Celesti Fulmini") ele oscila entre roupantes de ódio, fúria e súplica desesperada, e seu discurso é marcado por repentinas e imprevisíveis mudanças - um sinal claro de que ele perdeu a razão (COLAS, 2014: 180).



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016  
Sua irracionalidade real, e não fingida como a de Deidâmia, é marcada musicalmente por mudanças bruscas de afeto em *stile recitativo*. Sobre a cena de Egisto, Ellen Rosand (2007: 356) diz: "O efeito da irracionalidade é projetado não como uma sucessão de imitações, mas como um acúmulo de contrastes". A despersonalização de Egisto é marcada também pela identificação com um personagem mitológico, neste caso, com o deus Cupido (*Io son Cupido*) e com Orfeu (*Orfeo sono io*), recurso já utilizado em *La Finta Pazza*.

Outro ponto importante da influência de *Orlando Furioso* na forma como a loucura masculina foi representada nesse período consiste no caráter cômico desse poema. Diferentemente da comicidade da loucura fingida de Deidâmia, proveniente da tradição da *commedia dell'arte*, na loucura masculina, o caráter cômico consiste na quebra da figura do herói. O *riso ariostesco*, que marca a escrita de Ariosto em *Orlando Furioso*, trouxe uma perspectiva cômica para o tratamento poético da loucura do cavaleiro:

Deste assistir, em si mesmo e nos outros, ao diálogo entre a razão e a loucura, nasce algo a que já se aludiu acima, algo que a crítica italiana tem chamado de *riso ariostesco* ou *sorriso ariostesco* [...] O sorriso de Ariosto, como o palco, ao criar distância, cria também proximidade. É graças a ele que o público de qualquer tempo consegue reconhecer-se nas figuras do Orlando Furioso. Este sorriso nasce, como ficou dito, da contemplação do diálogo entre loucura e razão. E, mais concretamente, nasce da contemplação do diálogo travado por loucura e razão acerca de figuras tradicionais, ainda pouco reverenciadas, como as que representavam o ideal da cavalaria. A razão, que parecia abrir novos horizontes, julgava poder dispensar tais figuras ("desmitificá-las", diríamos hoje), em nome do valor "definitivo" das novas perspectivas quinhentistas (GHIRARDI, 2002: 19).

Esse aspecto cômico encontra-se presente nas cenas do personagem *Iro*, da ópera *Il Ritorno di Ulisses* (1640) de Monteverdi, e *Jarbas*, da ópera *Didone* (1641), de Cavalli. Na cena de loucura de *Jarbas*, adicionada após a publicação do libreto, o rei enlouquece ao ver sua amada Didone apaixonada por Enéas. A sua loucura é tratada de forma cômica e melancólica. O medo de morrer de fome do personagem *Iro*, que termina com uma dramática cena de tentativa de suicídio, é apresentado inicialmente também de forma cômica (ROSAND, 2007).

#### 4. Considerações finais

As cenas de loucura da ópera veneziana do século XVII apresentam um *topos* já presente no teatro cômico do período e na literatura. Em relação à loucura feminina, pode-se dizer que ela apresentava características muito próximas ao modelo fornecido por Deidâmia, como a *belicoza pazzia*, o uso de *concitato* e alusões ao lamento. Já a loucura masculina



XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016 aproxima-se em diversos aspectos do poema de Ariosto, tanto no tópico do abandono da amada e a consequente fúria e perda da razão, como no riso *ariostesco*, fruto da quebra da figura do cavaleiro.

Há diversas outras características musicais, poéticas e sociais não abordadas aqui que transformaram essa convenção em um grande sucesso dos meados do século XVII. Resta compreender o que ocorreu para que a cena de loucura perdesse força na segunda metade do *seicento*.

### Referências:

- ARIAS, Enrique Alberto. Reflections from a Cracked Mirror: Madness in Music and Theory of the Seventeenth and Eighteenth Centuries - An Overview. In. ARIAS, Enrique Alberto. *Essays in honor of John F. Ohl: a compendium of American musicology*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- BUSFIELD, Joan. The archaeology of psychiatric disorders: gender and disorders. In. BENDELOW, Gillian. *Gender, Health, and Healing: The Public/private Divide*. London/New York: Routledge, 2002.
- COLAS, Damien. Musical Dramaturgy. In *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante: per una historia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- KUBO, Viviane. *Malinconia d'amore: a melancolia e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII*. Curitiba: Editora APPRIS, 2013.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. London: University of Minesota Press, 1991.
- MONTEVERDI, Claudio. *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*. Tradução de: RUSSO, Annonciade. Sprimont: Mardaga, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Claudio Monteverdi*. Trad. de Ligiana Costa. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- ROSAND, Ellen. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- TOMLINSON, Gary. Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's "finta" "Finta pazza". In. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 36, No. 2, 1983, p. 303-311.