

Música que matiza, pintura que encena: a expressão mimética em Caravaggio e Monteverdi

Heloisa Muller¹

1. Caravaggio

Em 1993, a Galeria Nacional da Irlanda anuncia ao mundo que havia encontrado a tela *A Prisão de Cristo* do pintor italiano Michelangelo da Merisi, dito Caravaggio, desaparecida por mais de 200 anos. A tela foi pintada em 1602, quando o artista tinha 31 anos e, já famoso e popular, trabalhava para a família Mattei, residindo em seu palácio - uma construção que ocupava uma quadra inteira no centro de Roma. Ali também vivia seu principal patrocinador, Ciriaco Mattei, famoso mecenas e colecionador de arte. O artista que fosse por ele indicado seria visto por gente muito importante do mercado das artes. A Roma de então era uma cidade cosmopolita, sofisticada e rica, muito marcada pelo clima de competição entre os artistas que ali acorriam em busca de trabalho.

A *prisão de Cristo* recria o momento bíblico em que Judas, guiando uma multidão armada com espadas e paus, agarra-se a Cristo para beijá-lo. É uma cena escura, de perseguição, traição e medo, representada num beco qualquer da cidade. Focos de luz incidem sobre os personagens e iluminam apenas parte das figuras, emprestando-lhes um aspecto monumental e evidenciando suas expressões faciais. A luz se concentra nos detalhes, isolando as figuras de primeiro plano daquelas de importância secundária, aumentando a tensão emocional de forma exponencial. É como se estivessem se movendo na escuridão e um súbito fecho de luz os revelasse no momento mais intenso de seu drama. Estes contrastes vigorosos de luz e sombra imprimem uma sensação muito grande de veracidade e realismo aos fatos que ali acontecem e se tornarão característicos do estilo desenvolvido por Caravaggio. Esta sua técnica de iluminação dramática, o *tenebrismo*, passou a ser reconhecida como uma característica da pintura deste período, um artifício bastante efetivo para converter a tela em movimento, em *cena*. Caravaggio é visto hoje como um dos maiores representantes da pintura barroca, o gênio pictórico que conseguiu assegurar que a mensagem religiosa da contrarreforma chegasse aos fiéis através de uma arte inovadora e de grande impacto emotivo.

De fato, uma das ambições do Barroco é nos impressionar com suas enormidades, sua magnificência, seu dramatismo e grandiosidade, diz Waldemar Januszczak. “E quando o Barroco esteve em mãos de grandes gênios, tornou-se escuro e arriscado e, além de tudo, psicológico, turvando a linha divisória entre arte e realidade.”² Caravaggio aproximou as pessoas comuns da arte religiosa, fazendo que todos pudessem compreendê-la, senti-la melhor. Comovia sua forma de expressão realista, onde as figuras parecem estar em movimento, ali à frente, quase saltando da tela, impactando e transformando o espectador.

¹ Doutora em Musicologia pela USP. Mestre em Ciências Sociais pela UFPB. Bacharel em Música pela UFG. Professora do departamento de Música da UFPB. E-mail: heloisamuller52@gmail.com

² JANUSZCZAK, 2010, 03:37

Também mudou o elenco de protagonistas. Gente de verdade reunida em tabernas e mercados eleita pela expressividade de seus rostos, ao invés dos deuses impossíveis de outrora. Vemos [em suas telas] o homem do mercado, a atraente taberneira, gente como a que se poderia ver nas ruas, possível de se reconhecer e com as quais se podia identificar. É como se Caravaggio houvesse se proposto a reinventar totalmente a arte religiosa e aproveitasse todos os truques existentes no Barroco para captar nossa atenção. Tudo isto resulta muito real, sensível, credível.³

Última obra que Caravaggio produziu para a família Mattei, *A prisão de Cristo* permaneceu por 200 anos no mesmo palácio, como herança das gerações que ali se sucederam. No início muito apreciado, o quadro se tornou objeto de desejo dos amigos e demais pessoas que visitavam o palácio, fato que motivou a reprodução de centenas de cópias, sabe-se que pelo menos uma para a própria família Mattei. Caravaggio ficara muito famoso e estava na moda. E ainda que alguns do clero e da crítica se horrorizassem com sua falta de decoro, seus modelos de pés sujos e seu excesso de naturalismo, o público o compreendia e respondia. “Sua técnica expressiva e seu dramatismo romperam as barreiras de Roma e se infiltraram na arte Barroca de toda a Europa. Ali aonde chegasse, Espanha, Flandres, Holanda, transformava a arte local.”⁴

Porém, as modas artísticas também sofrem transformações e antes do final do século sua arte havia perdido a popularidade de um modo inédito. “A Era das Luzes queria ideias clássicas, não realismo sujo. A arte deveria ser edificante e não obscura, terrena ou natural demais. Cristo era um paradigma de virtude e portanto deveria estar idealmente bem, pois isto refletiria o estado de sua alma. Obviamente, Caravaggio não se encaixava neste modo de pensar e o que tinha sido o mais celebrado e mais caro quadro foi aos poucos sendo esquecido.”⁵ Em 1793, foi feito um inventário da família Mattei e a *Prisão de Cristo* foi listada como sendo de Gerard Van Honthorst, um artista holandês, cuja fama estava em ascensão à época. O motivo dessa nova paternidade pode ter sido a vontade de aumentar o preço na hora de vender; não se sabe, mas o que interessa é que o quadro foi perdido.

O reconhecimento de Caravaggio vai ressurgir tão somente no século XX, na própria Itália do pós-guerra, quando os tempos difíceis da reconstrução desenvolveram um novo gosto pelo cinema e literatura *realistas*. Foi então que o grande realista da contrarreforma, o artista que tentara superar a arte maneirista de seu tempo modelando figuras sagradas a partir da expressão de pessoas comuns, teve seus trabalhos mais uma vez considerados. Em 1951, suas telas são reunidas para uma exposição em Milão, mas *A Prisão de Cristo* exposta foi escolhida entre as primeiras cópias feitas ainda no século XVII, pois o original ainda estava perdido. “Sua representação da inocência perseguida pela corrupção agora falava diretamente ao nosso tempo. As pessoas vêem muitas coisas dilacerantes do nosso próprio presente e Cristo personifica um homem sobre o qual se expressa toda a vulnerabilidade dos injustamente atacados, daqueles que são presos pelas forças do poder do império das sombras”.⁶

Na verdade, estudos recentes mostram traços de uma rejeição estética à obra de Caravaggio ainda no século em que o pintor viveu, e embora seu também famoso e alarmante comportamento antissocial tenha sido enfatizado à exaustão pela crítica, não é

³ *Idem*, 14:03

⁴ *Idem*, 17:30

⁵ BUGLER, 2009, 27:17

⁶ *Idem*, 47:43

este o fator determinante para a perda de sua popularidade. Tem peso infinitamente maior, sem dúvida, sua opção estilística e a recusa em seguir os preceitos da concepção artística vigente entre os finais dos anos Quinhentos e o início dos Seiscentos, a chamada *maniera*. Trata-se de um estilo que, de forma processual, foi deixando para trás a expressão revolucionária e apaixonada de artistas como Pontormo e Rosso, em favor de um retorno a ideais clássicos de equilíbrio, proporção e harmonia, que o gosto palaciano então elegera. Vasari é a figura teórica mais proeminente desta tendência.

Mas ao lado deste gosto palaciano ancorado em ideais clássicos que rejeitavam os princípios artísticos de Caravaggio, existia outra *intelligentsia* que valorizava a arte como expressão, como contato direto com o indivíduo através da experiência imediata, carnal e sensorial, própria da natureza do homem. Uma tendência que vive uma fase de particular fortuna no contexto cultural romano dos primeiros decênios do século XVII. Um exemplo evidente desta disposição é o testemunho de Vincenzo Giustiniani, rico colecionador e grande conhecedor da arte de seus contemporâneos. Não negando as qualidades do pintar à *maniera*, que subtendia em sentido geral, a preocupação formal com a *Beleza*, com o rigor de determinados padrões pictóricos tidos como de *bom gosto*, Giustiniani aponta que a verdadeira pintura deve tender ao justo meio termo entre a *maniera* e a natureza do homem. Em seu *Discorso sulla Pittura*, escrito em 1620, afirma que os maiores artistas contemporâneos eram aqueles capazes de sintetizar as vantagens da pintura à *maniera* com a imitação direta da natureza, pois isto é “o mais difícil e excelente modo de pintar.” São eles “Caravaggio, Annibale Carracci e Guido Reni, entre os quais alguns dão maior ênfase à natureza que à *maniera*, e algum mais à *maniera* que à natureza, mas sem desviar-se de um nem do outro modo de pintar. Todos pressurosos para alcançar o bom desenho, o verdadeiro colorido e a iluminação própria e verdadeira”.⁷ Embora de forma diversa, também o teórico bolonhês Giovan Battista Agucchi, reconhece e valoriza a arte imitativa de Caravaggio, colocando-o no rol dos melhores de seu tempo. Em seu *Trattato della Pittura*, provavelmente escrito em 1615,

individua três gêneros de retrato: aquele idealizante que representa as pessoas melhores do que a realidade, aquele naturalístico que as representa tal e qual, e aquele caricatural que as faz pior. Esta tipologia podemos encontrar na Antiguidade e também nos tempos modernos: ‘Rafael e a escola Romana seguindo a maneira das estatuas antigas tem sobre os outros imitadores, os melhores: e o Bassano foi um Pierico [de Piéria região da Grecia] ao assemelhar os piores. E uma grande parte dos modernos figurou os iguais e entre estes está o Caravaggio, excelentíssimo no colorir, o qual se deve comparar a Demetrio, por que deixou para trás a ideia da beleza, disposto a seguir em tudo a imitação’⁸

Porém com o passar dos anos, acirram-se os ânimos da crítica que vê na imitação naturalista de Caravaggio uma forma vulgar de arte e passa a denegrir sua obra. Figura neste grupo o famoso teórico da arte e um de seus primeiros biógrafos, Giovanni Bellori, que o considerou um pintor privado de talento, decoro e conhecimento sobre pintura. Para Elizabetta Di Stefano, saliente-se, Bellori está entre os mais “insígnies arautos” das tendências classicistas que se consolidaram no curso dos Seiscentos italianos. “Em seu texto *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Bellori ratifica, graças à sua autoridade de ilustre antiquário e cultor de arte, a

⁷ GIUSTINIANI, *Trattato della Pittura*. In: FECCI, BORTOLOTTI, BRUNI, 2002.

⁸ STEFANO, 2007, p.30

superioridade da beleza ideal, seja em relação à mecânica imitação do real, seja em relação à desenfreada liberdade fantástica. O ensaio de Bellori é justamente famoso e sua centralidade na estética classicista do Seiscentos é amplamente reconhecido pela crítica.⁹ Na prática, Bellori condena os pintores realistas por ver em sua arte uma imitação mecânica da natureza, ou seja, sem mediação entre o real e o ideal. Para ele o foco da arte deve estar na imitação das ideias, do modelo ideal da beleza e da virtude, único caminho para alcançar a verdadeira essência espiritual.

É necessário referir ainda que o estilo palaciano que florescera durante o quinhentismo italiano chega ao final do século marcado pela supremacia de uma arte culta, artificialmente expressiva e algo decorativa, que se voltava em demasia para padrões esquemáticos e pré-estabelecidos a um ideal abstrato de beleza. Um exemplo interessante desta elitização da arte pode ser visto no texto *Il lamento della pittura* (1605), do conceituado teórico maneirista Federeco Zuccari, o qual critica os pintores que buscavam apenas satisfazer o olho do ignorante vulgar. Para ele, o trabalho do artista deveria se harmonizar com os anseios e concepções estéticas da aristocracia local, mesmo que para isto tivesse que submeter seu talento a cânones artísticos e modelos pré-estabelecidos. As vantagens não eram pequenas, pois, no horizonte se vislumbrava a possibilidade de trabalhar muito para uma corte muito rica. Não é de se estranhar, assim, que em tal ambiente artístico e entre este público de educado gosto, tenha se difundido a figura do *connoisseur* – pessoa culta que passa a estabelecer um juízo sobre arte fundado em modelos ideais. Distinguindo-se do apreciador comum, pouco a pouco este *conhecedor* ou *especialista* vai assumindo prerrogativas de alcançar a essência da beleza que a obra contém. O já citado tratado de Agucchi também tematiza sobre esta questão. Diz ele: “as coisas pintadas e imitadas do natural agradam ao povo porque é de costume se ver no que é feito, e a imitação daquilo que ele conhece lhe agrada. Mas ao homem conhecedor é dada a condição de elevar o pensamento à ideia do belo extraído da natureza. Este belo o deixa extasiado por que o aproxima da obra divina.”¹⁰ Em seu ensaio sobre a estética do Seiscentos, Di Stefano mostra que a novidade apresentada por Agucchi é haver transferido a consciência que o artista tem de sua obra de arte para o observador que a julga. Assim, “a tradição filosófico-literária de conferir prestígio ao ato criativo, vigente durante séculos, sofre uma inflexão e passa a atribuir ao fruidor culto, ao *conhecedor*, a competência estética e o refinamento de juízo, que o colocam, no fundo, sobre o mesmo plano do artista.”¹¹ Ou seja, os papéis do artista e do conhecedor passam a se confundir, uma vez que ambos são capazes de alcançar os aspectos metafísicos da obra, ou seja a *Idea*. A clivagem entre prazer dos sentidos, própria do povo inculto e prazer intelectual, própria de entendidos está em processo: aos poucos será consignada ao fruidor culto a mesma importância do artista.

Por outro lado, existe uma percepção de que a intelectualização da arte foi também promovida pelo estreitamento de suas relações com as letras e a filosofia, o extrato social mais privilegiado dos salões cortesãos. É desta ligação que nasce a tratadística sobre arte do período, em sua grande parte voltada para a produção de caráter literário destinada a alcançar os amplos salões de uma fatia mais culta da sociedade – a aristocracia italiana emergente. De fato, estes textos refletiram todos os temas que a cultura humanista de raiz platônica havia proposto. Motivos que tomavam o amor como princípio gerador de todas as ações humanas, como força universal capaz de

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p.31

¹¹ *Idem.*

trazer bondade, gentileza e beleza aos aspectos da natureza e do mundo sensível. Também a insistência sobre a beleza, vista como supremo elemento de harmonização do sensível com a essência, não é menos iluminadora dos caminhos estéticos desenvolvidos durante este último sopro de classicismo humanista em terras italianas. Estética que, embora passível de um rebuscamento que avança para um processo de exaustão, virá adquirindo um valor que excede a perfeita forma literária e artística para adentrar os limites da educação humana. Este movimento é, por sua vez, fruto da maior adesão e dependência da classe artística e intelectual ao modo de vida da corte no segundo humanismo. Apesar de ter se degenerado em modismo, sua vastíssima coleção de tratados teve o mérito de discutir e sistematizar alguns aspectos estéticos do platonismo e transformá-los em elementos formadores do gosto literário do período.

Neste sentido, embora se possa perceber, na prática, certa prevalência de uma expressão revolucionária que tentava refigurar os conflitos e a insegurança da condição humana, permanece esta constante oscilação entre os princípios da tradição clássica em sua pregação pelo equilíbrio e sobriedade e a invenção expressiva dramática das primeiras décadas dos anos Seiscentos. Oscilação que estará fortemente presente também no desenvolvimento da música neste período, como se verá em seguida.

2. Monteverdi

A *prisão de Cristo* tinha apenas 5 anos de existência quando, na cidade de Mântua, dá-se a estreia da ópera *L'Orfeo* do compositor Claudio Monteverdi, que contava então 40 anos e trabalhava para a corte ducal de Vincenzo Gonzaga, um importante mecenas das artes e das ciências. Mântua estava longe de oferecer a Monteverdi as oportunidades de trabalho que Roma oferecera a Caravaggio, que ganhou fama e dinheiro. O compositor não teve vida fácil do ponto de vista econômico, trabalhando sob as ordens de um patrão mesquinho e controlador, mas soube se beneficiar dos inúmeros contatos que travou com artistas e poetas durante sua permanência na corte ducal e das conexões com compositores das cortes de Ferrara e Florença, centros de influência no desenvolvimento musical da época. Além disso, acompanhou o duque em suas viagens a Flandres e Hungria onde pôde travar conhecimento com outros compositores e novas sonoridades. É neste contexto artístico de talhe cortesão que nasce *L'Orfeo*, como a primeira tentativa bem sucedida de unir música, teatro e dança numa só obra. Encenada pela primeira vez no palácio ducal em 1607, a obra é um marco inovador na história da música, pois representa o primeiro exemplo do que viria a se tornar uma nova forma de arte, a ópera. Monteverdi toma o mito grego como tema e, ao lado do libretista Alessandro Striggio, monta um espetáculo teatral que canta o drama deste herói cantor.

Na corte dos Gonzaga, há 16 anos, trabalhando como intérprete e arranjador, Monteverdi já tinha uma base sólida para a música teatral, então em moda nas cortes italianas, e havia composto outras obras para cena, a exemplo do bailado *Os amores de Diane e Endimone* de 1604, do qual aproveitou alguns elementos musicais em sua primeira ópera – *L'Orfeo* –, que reúne gêneros de diferentes épocas. Para Harnoncourt,

esta ópera, que tão brilhantemente inaugurou o Barroco, é ao mesmo tempo a última obra em que se explora a riqueza formal e a suntuosa paleta multicolorida de sonoridades da música renascentista. [...] *L'Orfeo* é a primeira obra planejada para preencher o programa de todo um serão, o que causou verdadeira sensação. Até aquele momento, somente a poesia lírica fora

musicada. Os madrigais assim criados duravam no máximo de dois a quatro minutos. Eis que Monteverdi compõe um poema pastoral – uma fabula que ele próprio batiza de *fábula em música* – um drama com duração de uma hora e meia quando cantado. Com isto ele impõe a si mesmo – e tem que enfrentar – uma tarefa inédita: descobrir como dar coerência a uma peça com elementos tão diversos, por meio de uma nova forma. Os ingredientes básicos eram o madrigal, o novo canto falado e uma imaginação altamente criativa e original. Apesar disto, era necessário um arcabouço que fornecesse a indispensável unidade estrutural, fundindo as diferentes partes isoladas num conjunto conexo, para dar ao ouvinte a impressão de uma obra completamente orgânica¹².

A música monteverdiana alterna climas de suprema alegria e festa, pois se trata de um casamento, e louvores são cantados à beleza da natureza, ao sol e à felicidade. E, naturalmente, a partir do anúncio da morte de Eurídice pela infeliz mensageira, o clima emocional muda bruscamente, se tornando escurecido e angustiado, dramático. O caráter da peça daí para frente se mantém taciturno e trágico. Monteverdi cria ambientes miméticos para cada uma das situações e, mesmo que esteja ambientada num espaço mitológico longínquo, a obra se reveste de verossimilhança. Ao ouvir o canto lamentoso de Orfeu, dele se pode compadecer como se estivéssemos em sua pele, ou se ele fosse alguém muito próximo. Sua dor, sua alegria ou sua angústia passam a se refletir em nosso animo de forma catártica.

Muito mais do que a palavra, é a música que faz sentir. E este sentir é a sua paleta de tintas, é a matéria de seu trabalho. Em carta de 22 de outubro de 1636, Monteverdi declara o compromisso de sua arte com a imitação dos afetos:

Creio que [meu tratado] não será desvalente ao mundo. Provei na prática, quando escrevia o lamento de Arianna, o grande esforço que é necessário fazer para realizar o pouco que consegui no campo da imitação. Não encontrei nenhum livro que me abrisse a via natural para a imitação, nem que me iluminasse sobre o que deveria ser um imitador, a não ser Platão. Mas ele espargia uma luz longínqua, e então só tenuemente minha vista flébil discernia o pouco que mostrava.¹³

E mais adiante, fala sobre a natureza dos sentimentos humanos como matéria de sua música:

encaminhei meus estudos por outra via, apoiando-os sobre o fundamento dos melhores filósofos escrutadores da natureza. E porque vejo pelas minhas leituras e na medida em que escrevo música, a partir de tais observações, que os afetos concordam com as referidas reflexões destes filósofos e com as necessidades da natureza, e então comprovo que as regras musicais (do contraponto dominante) não podem de fato satisfazer as necessidades da natureza, denominei meu livro de segunda prática.¹⁴

Quando escreve *contraponto dominante*, está se referindo à prática compositiva quinhentista anterior a ele, a *prima pratica*, ao passo que quando se refere à segunda

¹² HARNONCOURT, 1993, p.147.

¹³ MONTEVERDI, Prefácio do Livro VIII. In: CHASIN, 2009, p.129.

¹⁴ *Ibid*, p.131

prática está afirmando a prática contrapontística moderna por ele instaurada de escrever polifonia, batizada de *Seconda Pratica*.

Para Stravinsky, “Monteverdi é o músico mais antigo com quem os modernos podem se identificar, tanto por sua concepção emocional como pelo poder e amplitude de sua arquitetura, diante das quais os experimentos de seus predecessores imediatos se reduzem a miniaturas.”¹⁵ Ao se referir a seus predecessores, Stravinsky está evocando a dinâmica expressiva que inspirou e impulsionou a música dos finais do século XVI florentinos, uma nova sonoridade que aí nascida, espalhou-se por toda a Itália musical dos anos seguintes. Trata-se da busca de um canto que se aproxima das formas sonoras do dizer, ou seja, da aproximação entre canto e fala que passa a ser a perspectiva estético-musical do período. E os nomes de Giulio Caccini e Jacopo Peri estão inscritos neste ideário como personagens centrais na concepção ideal e na realização do chamado *estilo recitativo*, uma nova arte de cantar que estará irremediavelmente ligada ao nascimento da prática operística que movimentou a vida artística e cultural dos séculos seguintes.

De fato, também na esfera da música os anos quinhentos testemunharam mudanças radicais. Embora com um pouco de atraso em relação às outras artes, é neste período que a música realiza a sua guinada fundamental em direção à arte humanista. E em tal movimento aparecem de forma consistente artistas e intelectuais que, ao lado de Caccini e Peri, participaram da Camerata Florentina, uma espécie de “salão literário” capitaneado por seu mentor, Giovanni Bardi. Inspirados e fundados nos estudos humanistas das artes gregas e de suas formas sociais, os frequentadores da Camerata, do ponto de vista musical, estavam empenhados na criação de uma música que repusesse o canto em sua função primária: para eles, *mover os afetos*. Não se pode perder de vista que nesta época as pesquisas filosóficas e filológicas, particularmente no campo das artes, direcionavam-se para tudo o que tangia a arte e literatura greco-romanas, pois se almejava encontrar os vestígios de uma civilização tida como referencial, a qual então poderia, de algum modo, nortear caminhos mais humanos ao homem que, então, descobria-se como seu próprio centro. Apesar de saber que não seria possível um contato direto com a música da Antiguidade, o contrário do que aconteceu com a arquitetura, a poesia e a escultura, os músicos florentinos não fugiram desta perspectiva: buscavam, na música grega, subsídios para empreender um novo caminho artístico, caminho este que aproximava o *canto da cena*, do teatro, das personagens dramáticas; em suma, um caminho que colou de forma visceral a música à poesia. Para Caccini, o passo em direção ao teatro cantado deveria favorecer a monodia, que, ao contrário da polifonia, muito em moda naquele tempo, tinha uma vinculação orgânica com a expressão dos sentimentos. Em seu tratado sobre a nova música ele chama atenção para o estilo monódico e representativo:

Naquela época, comecei compondo alguns cantos para uma só voz, parecendo-me que tinham mais força para agradar e mover que o canto para muitas vozes. Compus, naquela ocasião, os madrigais *Perfidissimo volto, Vedrò 'l mio Sol*, *Dovrò dunque morire* [...] neste estilo adequado, do qual me servi em seguida para as fábulas, que em Florença são representadas cantando.

Aqueles madrigais e árias foram ouvidos nesta camerata com tão afetuosos aplausos, e exortações a que continuasse a perseguir meu objetivo por tal caminho, que moveram-me a me transferir para Roma, a fim de ali mostrá-los

¹⁵ RINGER, 2006.pp.x-xi.

também. Lá, foram ouvidos por muitos cavalheiros que se reuniam na residência do senhor Nero Neri, e particularmente na do senhor Lione Strozzi. Todos deram bom testemunho e me exortaram a continuar o projeto iniciado, dizendo-me que até aqueles tempos nunca haviam escutado um canto para uma só voz acompanhado por um simples instrumento de cordas que tivesse tanta força para mover o afeto da alma quanto aqueles madrigais.¹⁶

É elucidativo observar como já em terras gregas a monodia também estivera centralmente associada à expressão *afetiva*: para os gregos, monodia (μόνος = uno + ᾄδω = cantar) significava o canto de uma única voz, em contraste ao canto de um grupo coral. Mas, desde o início, a este significado mais técnico se somou a consciência de um caráter expressivo diferente, uma vez que no teatro grego o termo monodia se referia ao monólogo da tragédia e consistia numa recitação dramática feita por um só ator. Ou seja, e desdobrando a questão, os gregos acreditavam que quando a música é executada apenas por um cantor, tornava mais intensa a expressão de sentimentos e estados de alma. Vale dispor a palavra histórica: “Aristófanes já criticava o tom lúgubre e lamentoso trabalhado pela monodia e deplorava seu abuso nas tragédias de Eurípides. Com o tempo, a palavra monodia adquiriu significado de lamento, de canto triste, saudosos ou fúnebre. Com tal significado e aplicado desde então a trabalhos literários, em verso ou em prosa, foi transmitido nos anos quatrocentos pelos bizantinos aos humanistas italianos.”¹⁷ De sorte que não pode parecer estranho que o movimento estético-humanista, em busca de uma sonoridade fundada na perspectiva da estética grega, encontrasse no potencial expressivo da monodia terreno fértil à construção de uma relação efetiva e estreita entre música e poesia, entre música e expressividade.

Tomemos agora Monteverdi como a face musical de Caravaggio, com o que concretamos os objetivos deste artigo. Isto é, quero indicar como no século XVI suas artes, musical e pictórica, respectivamente, enlaçam-se por sua orgânica expressiva, afetiva. Monteverdi, figura que, tal como o pintor, foi visto ao final (1643) da vida como anacrônico, ultrapassado, excessivo.

No Prefácio da coletânea *Madrigais Guerreiros e Amorosos (Oitavo livro)*, publicado já na faixa dos setenta anos, Monteverdi sintetiza os fundamentos estéticos que sustentaram sua música, assim:

Três são as principais paixões ou afeições da alma. Assim considere, bem como os melhores filósofos. São elas a ira, a temperança e a humildade ou súplica, como mostra, aliás, a própria natureza da nossa voz, que se faz alta, baixa e mediana; na música, claramente referidas por concitado, mole e temperado. Não pude, porém, encontrar nas composições do passado exemplos do gênero concitado, apenas do mole e temperado, mesmo que o gênero concitado tivesse sido mencionado por Platão no terceiro livro da *Retórica* [...]; e sabendo ainda que o que move efetivamente nossa alma são os contrários, e que a finalidade da boa música é mover (como afirma Boécio, ao dizer: *A musica composta nos serve para enaltecer ou destruir os costumes*), me dispus, com não pouco esforço e estudo a realizá-lo.¹⁸

Refere Chasin, em *Música Serva d'Alma*:

¹⁶CACCINI, *Le Nuove Musiche*. In: MULLER, pp. 215-216.

¹⁷PIRROTTA, *Monodia*. In: “Dizionario Enciclopedico, 1989, pp.175-176.

¹⁸ MONTEVERDI, *Idem*, p.21-22

A partir das palavras monteverdianas se vislumbra e atina que a substancia nutriz de sua partitura é a vida humano-afetiva, os sentimentos que se descolam da cotidianidade e se exteriorizam esteticamente pela mediação dos sons da voz, transubstanciados em arte, em música, em canto. Canto, pois, que se consubstancia enquanto mimeses dos afetos.¹⁹

Trata-se de uma modulação musical que encontra nas formas da fala, do dizer, sua matéria-prima; da voz, seu ponto de partida. Inequivocamente, um canto com tais características tende a fazer-se apto para o teatro, para ações dramáticas, de sorte que não se incorre em qualquer equívoco teórico ao se afirmar que esta música é proto-cênica. Igualmente, não pode causar surpresa que tenha sido exatamente Monteverdi um dos primeiros compositores a escrever música no novo gênero que então dava seus passos primordiais - a ópera. Paolo Fabbri aponta para esta dimensão cênica da expressiva monodia quinhentista-seiscentista:

Exatamente a múltipla funcionalidade do canto solo o tornou um gênero de virtudes híbridas, dotado de potencialidades teatrais mesmo quando privado da dimensão cênica. Entre a câmara e o teatro estão os *Dialoghi rappresentativi* de Francesco Rasi (Veneza, Alessandro Vincenti 1620), e no fundo o mesmo acontece com as duas *lettere monteverdianas*, alguns anos depois reeditadas conjuntamente com uma peça de explícita e celebradíssima derivação teatral como o *Lamento d'Arianna*. Sem esquecer ainda que este estilo de canto expressivo era acompanhado e sublinhado por gestos, de acordo inclusive com o que já havia sido iniciado pelos cantores dos madrigais patéticos do último quinhentismo.²⁰

A obra cênica, citada por Fabbri, foi considerada por seus contemporâneos, “talvez a mais bela composição neste gênero que tenha sido feita nos nossos tempos.”²¹ Um depoimento de época, que vale citar, explicita a experiência da plateia ante este canto expressivo. O testemunho é do músico Marco da Gagliano, também envolvido nos festejos para os quais a obra de Monteverdi havia sido encomendada e presenciara in loco a reação dos convivas. Diz ele:

entre as muito e admiráveis comemorações que pela S. Alteza foram ordenadas para as soberbas núpcias do sereníssimo príncipe, seu filho [Francesco Gonzaga], com a sereníssima infanta [Margherita] de Savoia, quis que se representasse uma fábula em música, e esta foi *L'Arianna*, composta para tal ocasião pelo senhor Ottavio Rinuccini, feito vir a Mântua especialmente para este fim pelo senhor duque; o senhor Claudio Monteverdi, músico celebríssimo, chefe da música de S.A., compôs as árias de modo esquisito, com o que se pode verdadeiramente afirmar que se renovasse o prestígio da antiga música, pois visivelmente moveu todos do teatro às lágrimas.²²

Este é apenas um dos muitos depoimentos sobre a excelência de sua música e mostra a atitude positiva ante sua nova forma de expressão, que na verdade, sintetizava os antigos valores da música em nome de uma imitação nascida da própria natureza da

¹⁹ CHASIN, *Idem*, p.28

²⁰ FABBRI, *Monteverdi*. In: MULLER, *Idem*, p.75.

²¹ DONI, *Trattato della musica scenica*. In: CHASIN, *Idem*, p. 192.

²² GAGLIANO, *Prefácio de Dafne*. In: Chasin, *idem*, p. 193.

voz. Giustiniani, o mesmo crítico de arte que considerou Caravaggio um dos maiores artistas de sua época por sua habilidade em sintetizar as vantagens da pintura à *maniera* com a imitação direta da natureza, também apreciará a arte musical de viés dramático. Em seu *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, de 1628, fala sobre a interpretação das damas de Ferrara e de Mantua, chancelando a opção interpretativa intensamente voltada à expressão dos afetos. Diz ele:

era grande a capacidade entre as damas de Mântua e Ferrara, que entre si emulavam não apenas quanto ao timbre e disposição da voz, mas com relação aos ornamentos de belas passagens dispostas em conjuntura oportuna, e não exageradas/.../; emulavam-se ainda no abaixar e crescer a voz forte e piano, diminuindo-a ou aumentando-a de no momento justo; ora a prolongavam, ora a retraíam, com o acompanhamento de um suspiro entrecortado e suave; ora tiravam passagens longas, bem executadas, claras, ora grupos; ora caminhavam por saltos, ora dispunham trilos longos, ora breves; ora [realizavam] passagens suaves e cantadas piano, as quais, algumas vezes eram subitamente respondidas por ecos; e tudo isso era feito principalmente com a ação do rosto, dos olhos e gestos que acompanhavam apropriadamente a música e os conceitos, e sobretudo sem movimentos da pessoa, da boca e das mãos que fossem impróprios, ou não orientados à finalidade pela qual se cantava.²³

De forma bastante afirmativa, Giustiniani se mostra favorável aos efeitos que aquela música expressiva e altamente teatral operava, buscando mover, comover com o canto, com o gestual, com a interpretação corporal. No entanto, apesar desta e outras tantas linhas descritivas sobre as emoções que este canto podia exercer, agindo no íntimo das pessoas, a *seconda pratica*, ou seja, a música moderna de Monteverdi, também sofreu severas críticas. É verdade que, ao contrário do que aconteceu com Caravaggio, foram poucas as vozes que se levantaram contra a nova expressão imitativa do compositor cremonense, mas, na voz do teórico e musicista Giovanni Maria Artusi, transformaram-se em uma polemica que durou aproximadamente dez anos. Segundo Enrico Fubini, Artusi ficou mais famoso por essa polêmica do que por suas criações musicais e, ao se voltar contra Monteverdi, se contrapôs também a todos que optaram pela nova tendência da música tornada *expressão dos afetos*, “ou seja, por assumir valores subjetivos e confiar na sensibilidade do indivíduo.”²⁴

Artusi foi um racionalista que via a arte como ciência, não como expressão de sentimentos e achava que a música de excelência somente se daria através da habilidade intelectual concebida pelas antigas regras teóricas preconizadas por Zarlino, teórico e compositor italiano de grande renome. Em seu tratado *Imperfezioni della moderna musica*, publicado em 1600, e que é acrescido de uma segunda parte em 1603, Artusi condena as praticas compositivas modernas, tais como a monodia acompanhada e as inovações técnicas da nova harmonia, as quais acusava de deformar o contraponto violando leis por ele consideradas próprias da natureza da música. Em suas palavras:

Tem talvez esta espécie de música [moderna] - pergunta-se Artusi - operado qualquer milagre, como se lê que faziam aqueles músicos antigos [gregos] excelentes? Não o tem; então não pode gerar novos afetos, como V. Senhoria me diz; como eu bem disse, ela solicita o ouvido, e o percutirá dura e

²³ GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica*. In: Chasin, pp.121-122

²⁴ FUBINI, 1976, p.135.

asperamente. E embora pareça que estes senhores cantores, por tê-la em grande prática, a pronunciem com algumas passagens, e com estas cubram a aspereza, de modo que fazem parecer que não haja ofensa, isto acontece acidentalmente, e não por natureza daquelas dissonâncias, que são realizadas a bel prazer, e que são e sempre serão ásperas, cruas, duras e insuportáveis aos ouvidos. Então, quando estas cantilenas estão fora das mãos daqueles cantores, as dissonâncias aparecem como tal, porque, em suma, são isso.²⁵

Em observação irônica e desaprovadora, Artusi censura a prática compositiva coeva:

Todo o pensamento dos musicistas modernos está a satisfazer um único sentido; pouco cuidando que a razão entre ali para designar seus cânticos.[...]A eles basta saber jogar [sobre os textos] aquelas solfas a seu modo, e ensinar a cantar com muitos movimentos de corpo, acompanhando a voz com estes movimentos e no fim se deixando andar como se estivessem morrendo, e esta é a perfeição de sua música.²⁶

Para ele a música *Moderna* se confunde e erra ao tentar imputar sentimentos através das dissonâncias e do gestual dos cantores. Refere:

Estes movem a cabeça lentamente, ressaltam as sobrancelhas, reviram os olhos, torcem os ombros, andam de modo que denotam um querer morrer, e fazem muitas outras transformações, as quais Ovídio não imaginou jamais. E justamente fazem estes trejeitos quando cantam aquelas durezas [dissonâncias] que ofendem o sentido, e isto para demonstrar que aquilo que fazem deveriam os outros igualmente sentir. Mas ao invés [das pessoas] se comoverem, confundem-se pela aspereza e insatisfação que sentem, e, dando-lhes as costas, partem insatisfeitas.²⁷

Enfim, ao reprovar a inovação musical acontecida na aurora do século XVII, Artusi está reprovando a música que canta o pulso afetivo de um tempo, uma sonoridade que quer se fazer mimética.

E Monteverdi frente a Artusi? Em sua defesa, escreve no frontispício de seu *Quinto Livro* de madrigais (1606):

Não vos admireis por eu dar à estampa estes madrigais sem antes responder às oposições que fez Artusi contra algumas de suas passagens, porque estando eu ao serviço de Sua Sereníssima Alteza de Mântua, não sou patrão daquele tempo que necessitaria. Não obstante, escrevi a resposta, para dar a conhecer que eu não faço minhas coisas ao acaso, e, logo que estiver escrita, [a réplica] virá a lume portando no frontispício o título *Seconda Pratica overo Perfettione Della Musica Moderna*, da qual, talvez alguns se admirem, não acreditando existir outra prática se não a ensinada por Zarlino; mas estejam seguros que no tocante às consonâncias e dissonâncias, existe uma outra consideração diferente daquela previamente determinada, a qual defende o moderno compor com o consentimento da razão e do sensível. E isto eu quis dizer para que esta expressão *Seconda Pratica* não fosse, em qualquer tempo, usada por outros e para que também os engenhosos pudessem considerar, entre tantas, outras

²⁵ ARTUSI, 1600. In: CHASIN, *Idem*, p.119.

²⁶ *Ibid*, p.120.

²⁷ *Idem*.

coisas em torno da harmonia, e acreditai que o moderno compositor opera sobre os fundamentos de verdade. Vivei felizes!²⁸

Este depoimento, *lato sensu*, esclarece a todos a direção estética de Monteverdi e sua opção pela expressão de talhe mimético, expressivo. De fato, sua música seja contrapontística ou monódica primou pela *condução do ouvinte ao mundo sensível*. Não se trata de buscar ou edificar a Beleza. Mas a verdade do sentir. “O musicista moderno antepõe de fato a expressão à beleza – diz Fubini – e em nome da expressão não hesita em ofender o ouvido e caminhar contra as regras e a razão. Monteverdi, que personaliza a nova música, escolheu a expressão sacrificando aquilo que para Artusi são os verdadeiros valores da arte, a beleza e a razão ou a tradição.”²⁹ E as novidades técnicas tais como as dissonâncias, tornam-se o instrumento principal para realizar o objetivo principal do musicista: a expressão.

Assim, pontue-se ao final deste argumento, a polêmica entre Artusi e Monteverdi é apenas uma das várias que se seguirão ao longo dos séculos XVII e XVIII, em cujo centro se contrapõem a concepção racionalista da música e a concepção mimético-afetiva da música. Neste cenário, debateu-se incansavelmente sobre música e poesia, sobre as diferenças entre a música italiana e a francesa, sobre a música em sua relação com a poesia, e ocorreram as famosas *querelles* musicais setecentistas.

3. Monteverdi e Caravaggio

Posto todo este quadro, é hora de chegar ao final. Isto é, o que de fato une, na arte e no destino, Caravaggio e Monteverdi? Da argumentação estabelecida se pode entrever uma resposta genérica, mas insuficiente. Tornemos, na medida do possível, esta resposta mais efetiva, objetivo específico de minhas reflexões.

O que une Caravaggio a Monteverdi é que ambos tomaram a verdade como télos de sua arte. É para ela que se movem as forças de seu fazer artístico. A verdade real, refigurada na singeleza ou exuberância da alegria, ou no paradoxo da dor moral, da angústia ou da morte. Isto é o mesmo que dizer: a matéria prima de ambos é a vida autêntica, bonita ou feia, boa ou má de todos os homens, plasmada na multiplicidade de sentimentos de uma individuação possível. O pintor transita entre as pessoas pobres de Roma e os transforma em mártires, o flagelo daqueles no corpo destes. Suas cenas religiosas transformam o sagrado em humano, entidades celestiais em homens de carne, osso e sangue. Monteverdi engendra sua arte a partir da voz cotidiana e sua condição natural de refletir as paixões da alma. “Seu canto é a mimeses da alma que se individua”³⁰, diz Chasin. Sua melodia nasce do falar, e tem nos registros vocais os diferentes afetos que a faz dramática, triste, ou mediana. Este canto que parte da natureza do próprio homem busca a verossimilhança, Monteverdi nos diz com suas próprias palavras: “Arianna nos moveu por ser mulher e Orfeo também nos moveu por ser homem, não vento”³¹ Caravaggio e Monteverdi querem com sua arte atingir o espectador e o ouvinte na sua mais plena sensibilidade, mas em meados do século sua

²⁸ MONTEVERDI, *Il quinto Libro de Madrigali*. Tradução da autora.

²⁹ *Idem*.

³⁰ CHASIN, 2004, 128

³¹ MONTEVERDI, *Idem*.

forma intensa de exprimir começa a incomodar e cair em desuso. A arte de ambos é considerada exagerada, excessiva, sensual e desregrada. Falta-lhe a mediação com o ideal estético que passa a predominar no cenário artístico. Falta-lhe o ponto de equilíbrio entre imitação e prazer, em que a primeira não deve se contrapor ao segundo.

De fato, ao final das primeiras décadas do XVII, esta arte mimética, nascida da natureza expressiva do homem começa a perder força e deixa de agradar. E o estilo maneirista volta a se estabelecer, dominando a cultura italiana até o final do século. Para Hauser, ao longo de seu processo, a tendência ao realismo que marcou esta primeira quadra histórica sofreu uma derrota. Diz ele:

No decorrer do século XVII, o Barroco, sobretudo na França, desenvolveu-se numa arte aristocrática, palaciana, elaborando seus elementos emocionais numa postura impressiva e desenvolvendo seus pontos de contato com a Renascença num novo classicismo severo e sóbrio, em que toda a ênfase recaía no princípio da autoridade. [...]E mesmo que em sua forma cortês, o Barroco tenha conservado sua tendência à espontaneidade e ao sentimento voltado para o natural, o estilo cortês *par excellence*, no sentido do exclusivismo e fastio, foi o maneirismo.³²

Todo o *entourage* intelectual, literário e artístico da vida cortesã, nesta quadra histórica, prendeu-se a pressupostos estéticos tendentes ao excessivo virtuosismo e o escasso naturalismo. A arte que pinta e canta a vida real, sensível e verdadeira do homem, aquela que toma a natureza humana como matéria fundamental, pouco a pouco será substituída pela expressão artificial e afetada que permeará a produção de músicos, poetas e pintores por mais de cem anos. Em tal ambiente espiritual, a arte dramática de Caravaggio e Monteverdi, artistas incomparáveis em sua obstinação pela expressão mimética, não tem mais espaço por que não tem mais sentido.

Tomemos Alberti³³ como ponto de partida de uma breve argumentação, para trazer à tona a clivagem que se deu nas perspectivas humanas no curso de finais do século XV, as quais, necessariamente influenciaram os procedimentos e horizontes artísticos.

Oitenta e sete anos antes de Castiglione³⁴ publicar *Il Cortegiano*, Alberti também se dedicara a escrever um tratado sobre educação, hoje reconhecido como sua obra-prima teórica. *I libri della famiglia* são concebidos em quatro volumes, em meados do século XV, nos termos de uma educação que visa a “totalidade” da formação humana, e não apenas, como se verá em tempos futuros, voltado a um *modus faciendi* de corte. “Alberti escreve ainda no momento heroico da cultura renascentista: o homem deve se formar na sua integridade, e isto não só para ser idôneo a tudo, mas

³² HAUSER, 1993, p.119

³³ Leon Battista Alberti nasce em Genova em 1404. Arquiteto famoso, foi autor do projeto do Templo Malatestiano em Rimini, do palácio Rucellai em Florença, onde também se responsabilizou pela execução de S. Maria Novella. Teórico das artes figurativas, matemático, cientista, musicista. Em resumo, ele reúne em si os dotes do novo homem do Renascimento, «homem universal», cujo engenho e versatilidade lhe consentiam sobressair-se nos ambientes culturais mais variados. A partir de 1433 se dedicou a escrever na língua vulgar os quatro livros que compõem *I Libri della Famiglia*, talvez sua obra-prima, terminada em 1441. CF BARBIERI, Laura, in: <http://www.liberliber.it/biblioteca/a/alberti/index.htm>

³⁴ Baldassare Castiglione (Mântua 1478 – Toledo 1529) – diplomata italiano que escreveu *Il Cortegiano* em 1529.

para ser, tanto quanto possível, tudo; para não renunciar a nenhuma das possibilidades; cidadão, mas também cientista, artista, técnico, homem do mundo. A educação humanista deve orientar-se no sentido desta totalidade.”³⁵ A orientação de cunho humanista tinha no conhecimento e ação universais a perspectiva de formação (integral) do homem. Formação que perseguia, pois, o autêntico desdobramento das potencialidades humanas através da conexão mais efetiva entre a sociedade e o indivíduo específico, conexão indispensável para tal crescimento e expansão da alma. De fato, esta busca humana integral do primeiro Renascimento, e que lhe caracteriza humana e culturalmente, nasce como um *dever ser*, mas que se realiza na impossibilidade de uma efetivação mais ampla.

É importante frisar que existe também em Alberti o esforço em esboçar e apontar direções para a vida, para os indivíduos, pois a consciência da existência dramática sugere alternativas e procedimentos práticos. Neste sentido, refletir sobre a necessidade da formação do homem, a necessidade da universalização dos indivíduos – sua realização através das próprias forças e de suas múltiplas potencialidades, testemunha fortemente sua ação na trilha de constituir “saídas” individuais perante uma sociedade que, progressivamente, restringe estes espaços. Por outro lado, a desilusão perante um tempo em que a sociabilidade nega ao indivíduo a condição de se fazer integral não se esconde, e deve ser sabida, assim como encarada, pois, sem esta consciência, não há racionalidade possível. Para Garin, aquele que lê as páginas de Alberti “vê sempre, além das páginas construídas com tanto estudo, o desconforto e a miséria dos exílios, a ruína das fortunas, a morte das cidades e das famílias”³⁶ e pode compreender melhor os conflitos que interditavam os ideais humanos que Alberti viveu e encarnou. Ou seja, o homem de seu tempo é um homem que se aparta de sua própria condição humana e, por esta razão, é necessário frisar, a arte o deve tomar como ser dramático, pois ele vive dramaticamente.

Ao alvorecer do século XVI, a contradição humana está tragicamente posta e exposta no confronto entre as exigências da vida social e as necessidades e expectativas do indivíduo. Não é possível ao homem se perspectivar na integralidade pretendida; seu movimento de individuação, de realização de horizontes mais específicos e autênticos de um ponto de vista individual, está cerceado por uma sociabilidade que lhe contrapõem suas predominantes necessidades e caminhos.

Castiglione, distintamente, escreve *Il Cortigiano* num período cujo desenraizamento social das perspectivas traçadas no Renascimento é fato concreto. Seu texto desenha um ideal humano bastante diverso das aspirações e reflexões que outrora deram vida às páginas de Alberti, pois outros são os horizontes da vida humana e suas finalidades. Embora ambos tenham se preocupado com a educação, nítido é que o horizonte de Castiglione é muito diverso daquele que pulsara no período anterior, mesmo porque a sociabilidade do *Cinquecento* também o é. As forças internas universais que, de algum modo, outrora moveram Alberti e o homem, não mais ocupam posto central no século XVI. Em outros termos, enquanto *I libri della famiglia* passam quase despercebidos aos leitores quinhentistas, mesmo àqueles que propugnavam uma educação voltada para os ideais clássicos, constata-se a enorme repercussão do livro de Castiglione, que, rapidamente, foi editado em várias línguas e tornou-se um dos textos mais lidos do período.

³⁵ GARIN, 1990, pp. 80-81.

³⁶ *Ibid*, pp.11-12

E qual a perspectiva baldassariana? Uma forma de educação que, centrada em normas de comportamento para a boa e ordenada convivência cortesã, se afasta das questões e problemas que tangem a busca de uma universalidade humana, de um real movimento de individuação. A diferença que marcou as duas publicações assim aparece em Garin:

Não por acaso o livro de Alberti, mesmo rico em méritos literários e em intuições pedagógico-morais, permanece inédito e mais ou menos desconhecido por séculos, enquanto a obra de Castiglione, traduzida para o espanhol, francês e inglês, teve singular difusão e fortuna no século XVI, conjuntamente a tantas outras produções menores do gênero, italianas e não italianas. Porém, transformada a arte do soberano numa ciência e numa técnica em si, a cultura do “cortesão” como cultura humanista não podia não se reduzir à formação de belas maneiras, de costumes honestos, de belo estilo, de polidas capacidades de secretário, de chanceler, de escritor de cartas de ofício ou de amor. A elegância, a medida, o requinte do gentil-homem tomam o lugar da “virtude” do homem: virtude que era moralidade, força, inteligência, capacidade real. “Le courtesan”, “le parfait courtesan”, “the courtier”, representam o homem ideal do mundo, não tanto cidadão da república livre quanto homem de corte a serviço de um príncipe e seu colaborador, capaz de conversar e se portar bem, de agir e se impor em sociedade.³⁷

Em tal ambiente espiritual, em que a arte é mais uma saída da vida do que sua configuração, o pulso dramático de Caravaggio e Monteverdi, obstinados pela expressão mimética, se perde no tempo. A música expressiva de Monteverdi será considerada excessiva e ultrapassada ao final da vida ficando esquecida por mais de trezentos anos. E a pintura realista de Caravaggio progressivamente rejeitada por sua falta de decoro, por suas figuras rotas demasiado sofridas, demasiado brutalizadas, demasiado dramáticas. Tanto para o músico quanto ao pintor, não se trata de negar a razão, muito ao contrário, trata-se de atingir a razão através do caminho mais eficaz, que é o da sensibilidade do homem. Por que sensibilidade não é a inexistência da razão, mas a razão sentida, portanto, a razão cotidiana da vida. Mas aqui tudo é hiperbólico, tanto a arte em sua imitação realista, quanto a reação em seu preconceito sistemático contra o sensível, a favor da norma, da tradição, da aparência.

Por fim, uma última e breve reflexão sobre esta arte que, reposta no século XX, pretende emocionar o espectador e o ouvinte na sua mais plena sensibilidade, mesmo estando esta adstringida por tempo espiritual tão diverso. Assim como Caravaggio, Monteverdi quer arrebatar e comover, não com a música dos anjos, mas com o canto mimético, o canto dos afetos dos homens. Ele escreveu isto. Mas, por causa da própria natureza temporal da música – arte que só existe quando recriada –, criou-se o hábito de recorrer à tratadística coetânea para melhor compreender seu estilo e sentido estético. Ora, estes tratados sobre música que, desde o quinhentismo, ocuparam-se em versar sobre os mais variados motivos estéticos almejavam, acima de tudo, alcançar o prestígio de obras que se dedicaram a outras áreas do conhecimento. Foram, portanto, escritos e configurados ao sabor de um espírito de corte que, sobrevivendo até os finais do século XVIII, ditou regras e controlou o gosto do público. Serão estes, as únicas e melhores fontes para nos mostrar o batimento espiritual da sonoridade monteverdiana e de seu matiz dramático? Mesmo sabendo que a educação do homem democrático nasce

³⁷ *Ibid*, pp.81-82

desta lógica cortesã? Ou poderemos buscar na arte de Caravaggio a refiguração de um tempo real e concreto para compreender melhor as nuances expressivas das linhas canoras que Monteverdi nos legou? A questão fica como um desafio para nós, musicistas e professores de música.

Referências Bibliográficas

- BUGLER, Jeremy . *A Prisão de Cristo*. Vídeo documentário da série: “A vida privada das obras primas”. Cardiff: Fulmar Television e Film. Episódio de 50 minutos. BBC Two: 2009.
<http://www.fulmartelelevision.co.uk/PLMasterpiece26.shtml>
- CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche*. Fac-similar da edição florentina de 1601. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1983.
- CHASIN, Ibaney. *O Canto dos Afetos: Um Dizer Humanista. Aproximações à Reflexão Musical do Renascimento Tardio Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Música Serva d’Alma: Claudio Monteverdi: ad você umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: UFPB, 2009.
- FECI, S., Bortolotti, L., BRUNI, F. *Giustiniani, Vincenzo* verbete do *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 57. 2002. [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_(Dizionario-Biografico))
- FUBINI, Enrico. *L’estetica musicale dall’antichità al settecento*. Torino: Einaudi , 1976.
- GARIN, Eugenio. *La Cultura del Rinascimento*. Milano: Il Saggiatore, 1990.
- HARNONCOURT, Nikolaus *O Diálogo Musical. Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JANUSZCZAK, Waldemar (autor e diretor). *Baroque! From St Peter’s to St Paul’s: Italia* . Produção: ZCZ films. Vídeo Documentário de 60 minutos. BBC Four: 2010
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00j7nqm>.
- MONTEVERDI, Claudio (a cura de G.F. Malipiero). Frontispicio do *Il quinto Libro de Madrigali*. Universal Edition. Tradução da autora.
- MULLER, Heloísa. *Le Nuove Musiche. História e Estilo no Canto de Giulio Caccini*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2006. (Tese de Doutorado em Musicologia).
- PIRROTTA, Nino. *Monodia*. In: “Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti” Vol. Terzo: *Il Lessico* .Torino: UTET, 1989.
- RINGER, Mark. *Opera's First Master: The Musical Dramas of Claudio Monteverdi*. Vol.1. Amadeus Press, New Jersey:2006.
- STEFANO, Elizabetta Di. *Bello e Idea nell’estetica del Secento*. Aesthetica Preprint, periódico del Centro Internazionale Studi di Estetica, nº79. Università degli Studi di Palermo: 2007