

ANÁLISE DO PREFÁCIO DE CLAUDIO
MONTEVERDI (1567-1643) AO *OITAVO*
LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638 CONFORME
DIRETRIZES RETÓRICAS DO GÊNERO
DEMONSTRATIVO OU EPIDÍCTICO

Vicente Casanova de Almeida*

* Departamento de música
da ECA-USP - casanova@
usp.br
Auxílio FAPESP (Mestrado)

RESUMO: No ano de 1638, Claudio Monteverdi (1567-1643) publicou seu Oitavo Livro de Madrigais que traz consigo um artificioso prefácio no qual o compositor demonstra todos os argumentos probatórios em favor de sua mais nova criação, o *stile concitato*. Este discurso prefacial, ignorado na maioria das pesquisas sobre este livro de madrigais, é construído sobre um gênero retórico específico, o gênero demonstrativo aristotélico ou gênero epidíctico. Nosso objetivo, portanto, é demonstrar quais são as prescrições deste gênero e como o discurso prefacial de Monteverdi é estruturado conforme suas diretivas.

PALAVRAS-CHAVE: Monteverdi. Prefácio. Retórica. *Stile concitato*.

ANALYSIS OF CLAUDIO MONTEVERDI'S (1567-1643)
PREFACE TO THE *EIGHT BOOK OF MADRIGALS* OF
1638 THROUGH RETHORIC DEMONSTRATIVE OR
EPIDICTIC GENRE GUIDELINES

ABSTRACT: In the year 1638, Claudio Monteverdi (1567-1643) published his Eight Book of Madrigals that has an artfull preface where he demonstrates all his probatory arguments favorable to his new creation, the *stile concitato*. This prefatory discourse, not contemplated by the studies in area, is elaborated on an especific aristotelian rethoric genre, called demonstrative or epiditic. We intend to demonstrate which are the prescriptions of this genre and how Monteverdi build his own discourse through it.

KEYWORDS: Monteverdi. Preface. Rethorics. *Stile concitato*.

1. O OITAVO LIVRO DE MADRIGAIS DE 1638

Oitavo Livro de Madrigais, publicado em 1638, seria dedicado à Sacra e Cesárea Majestade do Imperador Ferdinando II, o qual desposou Eleonora Gonzaga em 1622, em segundas núpcias. Este, por sua vez, morrerá antes da devida publicação do engenhoso livro, em 1637. A casa de Habsburgo, conforme sentença Geoffrey Chew (1993, p.154), comissionou o processo de produção e publicação do Oitavo Livro de Madrigais. A data oficial de publicação apontada por Chew é a de primeiro de setembro de 1638, a qual é referente à dedicatória de Monteverdi ao patronato imperial.

Monteverdi, em texto laudatório inicial, lembra a Ferdinando III que seu pai, Ferdinando II deixou uma autorização oficial como direito de impressão e publicação da obra, a qual, pela fatalidade daquele ano, veio à luz somente em 1638, após a ascensão de Ferdinando III ao posto máximo de Imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Indica também que “audaciosamente” publica suas músicas, evocando na forma laudatória os atributos de seu antigo patrono máximo, Ferdinando II, responsável pela autorização de impressão. O fato da morte de Ferdinando II, lembra-nos Fabbri (2006), não restringiu os esforços do compositor em dar à luz seu mais novo trabalho. Monteverdi, a seu turno, alterou a dedicatória para tal, para o louvor a Ferdinando III. O musicólogo lembra que a coleção de madrigais, na verdade, além das obras novas, compostas no intuito de homenagem ao imperador (como o madrigal de abertura da série de *madrigali guerrieri* - “Altri canti d’Amor, tenero arciero”), contém exemplares de obras já consagradas do compositor, como “Armato il cor” e o *Ballo delle Ingrate*, além do *Combattimento* de 1624 (FABBRI, 2006, p.238).

Conceitualmente, o aspecto guerreiro da *prima pars* do Oitavo Livro – os *madrigali guerrieri* – apresenta-se de duas formas: primeiro, como *louvor* ao novo imperador, como chave retórica discursiva (*laus*); e, segundo, como sede argumentativa dos próprios madrigais, sob diretivas da *militia amoris* como tópos elegíaco nas escolhas poéticas do compositor (que, em última instância, remetem à guerra amorosa de Tibulo, Propércio e Ovídio, pelas mãos de Marino, Testi, Strozzi e Rinuccini), entendido sob o prisma das peripécias guerreiras

do Eros militante e do *amans pugnator* (ou seja, a figura do amante, munido de todos epítetos guerreiros e amorosos). A intenção *guerreira* de Monteverdi está sedimentada em *tópoi* ou *loci* (lugares-comuns da *inventio*) agenciados a partir das doutrinas antigas cujos apontamentos acerca do plano ético (*éthos*) e patético (*páthos*) dirigem-se também ao contexto da arte da música. Monteverdi encontra nos *éthe* (caracteres morais) e *páthe* (paixões da alma) os argumentos que toma como ponto de partida para composição do Oitavo Livro de Madrigais, a partir do acesso ao argumento de autoridades antigas. Dentro destas preceptivas, defenderá seu engenhoso artifício denominado *stile concitato*, utilizando-se de dispositivos retóricos inscritos no gênero de discurso *epidíctico*, assim denominado por Aristóteles, em sua *Retórica*. Éthos e páthos, portanto, serão usados como “provas entécnicas” (HANSEN, 2012), ou seja, como provas obtidas pela *téchné* ou *ars*, como sedimentação discursiva na tarefa probatória prefacial.

2. O PREFÁCIO DE 1638

Sobre o prefácio do compositor à obra serão elucidadas questões sobre a organização retórica de seu discurso, as autoridades antigas e os locais de argumentos agenciados e, por fim, esclarecidas as questões relativas às indicações performáticas de Monteverdi, dirigidas à interpretação correta de seu *stile concitato*. Abaixo, portanto, disponibilizamos uma tradução do prefácio de Monteverdi ao Oitavo Livro de Madrigais de 1638:

Tenho refletido que as principais paixões ou afecções de nosso ânimo são três, a saber, a ira, a moderação e a humildade ou súplica; deste modo os melhores filósofos declaram, e a própria natureza na nossa voz assim indica, tendo os registros grave, médio e agudo. A arte da música aponta claramente para estes três termos “agitado”, “mole (brando)” e “temperado”. Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do “mole” ou do “temperado” nas suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deveria convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra”. E a partir disto estando eu consciente que são os contrários

que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usava saltos agitados e marciais, e que no espondáico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve [figura da semibreve], que soada uma vez propus que deveria corresponder a um golpe da mensuração espondáica; quando esta foi dividida entre dezesseis *semicrome* [figura da semicolcheia] e, rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci nesta breve amostra uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento. Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos da nobre cidade de Veneza num nobre salão de meu próprio patrão e especial protetor Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi recebida com muito aplauso e prazer. Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo numa mais profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre os compositores de música que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão cogitei ser melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, vieram de mim. Isso pode ser dito com razão que até o presente a música tem sido imperfeita, tendo tido apenas dois *genera* - “mole” e “temperado”. Primeiramente aos músicos isso pareceu, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, mais ridículo do que louvável em martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, e então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondáico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. Tome conhecimento, portanto, que o baixo contínuo deve ser tocado, juntamente com suas partes de acompanhamento, da

forma e na maneira em que este gênero foi escrito. Similarmente, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance de outras composições em outros gêneros distintos. Para as variadas maneiras de performance deves tomar conhecimento de três coisas: texto, harmonia e ritmo. Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever certos madrigais os quais intitulei *guerrieri*. E, a partir de que a música executada diante de tão grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui três tipos, de acordo com determinado método de performance - música teatral, música de câmara e música de dança – assim indiquei, portanto, minhas obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera, amorosa e rappresentativa*. Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade, particularmente, no gênero guerreiro, porque ele é novo e omne principium est debile (todo começo é débil). Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor aceitar minha boa intenção, o qual irá esperar da sua instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, porque invenis facile est adere (é fácil aderir às invenções). Adeus. (BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18).

3. ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DO DISCURSO PREFACIAL

O prefácio de Monteverdi ao seu Oitavo Livro de Madrigais de 1638 constitui um objeto ainda pouco estudado, principalmente sob lentes retóricas. Demonstraremos, deste modo, que a instrumentalização conferida por estas doutrinas será reveladora para o entendimento da edificação da obra monteverdiana em questão. Buscamos as prescrições retóricas válidas, aceitas e observadas no período de ação de nosso compositor, procurando não ignorar o *revixit* das artes retóricas e a vasta difusão dos contributos de Cícero e Quintilianus, e do anônimo *ad Herenium*, autores que circularam por todo século XVI e XVII, período no qual se situa a obra monteverdiana. Ao contrário do que se apresenta na maioria das investigações científicas sobre Monteverdi, buscamos não ignorar o programa de estudos (*studia humanitatis*) que norteava o ensino no ambiente patricio, como observa-se no famoso tratado de Alessandro Piccolomini (*De la Instituzione di tutta la vita del’omo nato nobile in città libera*, de 1542) o qual, dentre

outras matérias, prescrevia o aprendizado da filosofia, da retórica e também da música.

O prefácio de Monteverdi à obra não é um documento comprobatório de um suposto estado subjetivo não mensurável em que se encontrava no momento da composição do discurso, como insistem algumas opiniões. É, pelas evidências demonstradas neste estudo, um discurso orientado retoricamente. Seu conteúdo interno revela o teor argumentativo alocado em um *gênero* retórico específico que revelaremos na continuidade de nossa investigação (o qual Monteverdi em nenhum momento pareceu abandonar). O prefácio deixa revelar também algumas chaves discursivas, ou melhor, sedes argumentativas (*argumentorum sedes*) que fornecem o cimento para a estrutura do edifício prefacial, pelo agenciamento de *tópoi* ou *loci* – lugares-comuns, de onde o caráter probatório e todas justificativas utilizadas direcionam-se ao *veri similem* (verossimilhança) como instrumento da persuasão.

O plano narrativo revela ainda o agenciamento de autoridades antigas que concorrem para o encarecimento da causa defendida pelo compositor: seu próprio labor e artificioso engenho compositivo, já louvado muito antes da publicação do Oitavo Livro, em 1638. O autor dos madrigais, por sua vez, constrói retoricamente seu próprio *éthos*, buscando o louvor à sua “nova” criação: o *stile concitato*. Este procedimento técnico está, a seu turno, alocado como *tópos* nos argumentos de autoridades antigas concernentes aos *éthe* e *pátthe*, sempre na forma tripartida. Estes, por sua vez, são encontrados como *tópoi* nos discursos de finais do século XVI e meados do XVII, em autores como Girolamo Mei (1572, *Discorso sopra la musica antica et moderna*) e Giovanni Battista Doni (1634, *Tratatto de Generi e Modi della Musica*; 1635, *Compendio del trattato*).

Vejamos, portanto, o primeiro parágrafo prefacial. Logo no início, Monteverdi lança mão dos *tópoi* ou *loci*, de onde retira toda a argumentação probatória e as justificativas composicionais. Mas, o que são *tópoi* e *loci*? Hansen (2012) lembra que os *tópoi* ou *loci* são coleções de *endóxas* (argumentos válidos e aceitos) como opiniões das melhores autoridades. Ou seja, é o elenco de argumentos considerado válido, partilhado por muitos. Monteverdi cumpre, como claramente se nos apresenta, com as prescrições retóricas para a composição

discursiva que sugere a *eleição* dos argumentos mais favoráveis à causa a ser exposta e defendida, através do processo que o orador empreende na busca das sedes argumentativas, *tópoi* ou *loci*, como fundamento discursivo. Isso vale dizer que sua busca se dá em camadas de argumentos (endóxas) sobre música. Estas camadas encontram-se nos discursos humanistas sobre música do seu período compositivo, o século XVI e XVII. A seu turno, nos tratados deste período são acessadas outras camadas de tópicos, e assim sucessivamente. *Tópoi* ou *loci* podem constituir *provas técnicas* ou *artísticas* (*písteis technoi*) - utilizando o argumento retórico aristotélico - nas quais o engenho do orador faz-se necessário para cumprir com um de seus deveres: o de *provar* que a causa defendida é verdadeira (CÍCERO, 2002 p.254). Sobre a distinção entre as provas dependentes ou não da *ars* (*arte* como *tekhné*), recorreremos a Hansen (2012), que sentencia apoiando-se no argumento das retóricas antigas:

A persuasão (*písteis*) pode ser 'atécnica', ou seja, fora da arte [...] ou 'entécnica', ou seja, dentro da arte, usando os lugares [lugares-comuns, *tópoi* ou *loci*]. [...] A persuasão 'entécnica' é inventada (*heurein*) e é ela que usa os lugares. Retoricamente, pressupõe-se que só podemos convencer alguém a respeito de alguma coisa que ele já conhece ou sabe. (HANSEN, 2012, p.16).

Além da tarefa probatória, os outros dois deveres do orador, prescritos nas doutrinas retóricas, são o de *obter a simpatia do ouvinte* ou destinatário do discurso e, por fim, levá-lo à *mudança de estado de ânimo* conforme a causa assim o exigir (CÍCERO, 2002, p.254, tradução nossa, grifo nosso), através de dispositivos específicos. Quintiliano, na *Instituição Oratória*, refere-se a este aspecto: "Tria sunt item, quae prestare debeat orator, ut *doceat, moveat, delectet* / O orador deve atender a estes três ofícios: *ensinar, mover e deleitar*" (QUINTILIANO, 1996, p.338-9, tradução nossa, grifo nosso). Lembra-nos o próprio Cícero, no *De Oratore*, a tarefa do orador referente ao elenco de argumentos probatórios, os quais podem ser duplamente qualificados:

Na fase probatória, por sua vez, se apresenta ao orador uma dupla tarefa: a primeira afeta àquelas coisas que não dependem

do talento do orador [πίστεις átechnoi; probationes extra artem], pois, por serem objetivas, se tratam de um modo regulamentado, como documentos, declarações de testemunhas, pactos, acordos, interrogatórios, leis, consulta ao Senado, jurisprudência, decretos, informes de juristas e coisas semelhantes, as quais não são produzidas pelo orador, pois ao orador estas coisas se apresentam da própria causa; a segunda tarefa é a que se situa em sua totalidade na análise e argumentação do próprio orador [πίστεις technoi]: e assim como na primeira tarefa há de se pensar como tratar o que se argui, nesta última, por sua vez, há de se pensar em como encontrar argumentos novos. (CÍCERO, 2002, p.255, tradução nossa).

Ao principiar suas sentenças, Monteverdi demonstra situar-se exatamente diante dos argumentos probatórios favoráveis à sua causa - os quais mencionamos acima através de Cícero – obtendo-os exatamente como *πίστεις technoi*, ou *provas artísticas* (ou seja, recorrendo aos *tópoi* ou *loci*). Cícero, ainda sobre a necessidade de se recorrer a estes recursos, lembra:

Deve-se dirigir o espírito a essas *fontes* e a isto que repetidamente venho chamando de “lugares” [τόποι ou loci], de onde trazemos qualquer recurso para todos tipos de discursos; e tudo se reduz (seja isso próprio de uma arte, de um espírito atento ou do costume) a conhecer a zona em que te dispões a caçar e seguir a pista do que tu buscas; uma vez que tenhas delimitado com tua **reflexão** todo este lugar, com a única condição de ele estar consubstanciado na prática real, nada te escapará e tudo que de verdade exista avançará à frente e cairá em tuas mãos. (CÍCERO, 2002, p.268-9, tradução nossa, grifo nosso).

Vejamos, a seguir, a maneira pela qual Monteverdi procede rigorosamente dentro destas prescrições:

Tenho **refletido** que as principais paixões ou afecções de nosso ânimo são três, a saber, a *ira*, a *moderação* e a *humildade ou súplica*; deste modo *os melhores filósofos* declaram, e a própria *natureza da nossa voz* assim indica, tendo os registros *grave, médio e agudo*. A arte da música aponta claramente para estes três termos “*agitado*”, “*mole (brando)*” e “*temperado*”. (MONTEVERDI apud BIANCHI; DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa, grifo nosso).

A “reflexão” que evidenciamos em negrito acima, - destacada por nós também na menção de Cícero - evidentemente, não é o produto de uma divagação aleatória, mas sim da busca de sedes argumentativas para composição do discurso. Isso vale dizer: de um labor próprio do orador diante da necessidade probatória e de encarecimento de sua própria causa, na defesa da mesma. Isso se consubstancia logo em seguida, quando Monteverdi circunscreve sua argumentação sempre na forma tripartida, direcionando-a particularmente ao plano patético (os páthe ou paixões, afetos). Como elemento discursivo, na continuidade narrativa do prefácio, o compositor menciona “os melhores filósofos”, ou seja, as autoridades detentoras da opinião válida e aceita (ou endóxa). De fato, estes argumentos são encaixados na engrenagem da máquina discursiva conforme a necessidade probatória assim o exija. Podemos notar, sobretudo, que o elenco ternário de Monteverdi direciona-se particularmente às questões referentes às qualidades da voz diastemática. Isso é bastante significativo, pois um outro importante tópos está sendo agenciado como argumento probatório: os elementos e qualidades da voz diastemática já tratados nos tratados de harmônica gregos. O termo composto é aristoxênico, um tópos também no argumento ptolemaico, bem como para os argumentos posteriores, como de Capella e Boécio, como revelam diversos os estudos sobre a questão.

Sobre a concitação do ânimo, na chave patética da ira, da concitação guerreira, objeto primordial da “reflexão” de Monteverdi referente ao seu *stile concitato*, observamos a correspondência com o tópos antevisto, evidentemente, na forma tripartida que a própria arte musical aponta, como o compositor indicou em sua sentença inicial. No âmbito de tal arte, Monteverdi classifica as três instâncias alocadas no tópos ético e no patético como três distintos gêneros: *genere concitato*, *molle et temperato* (agitado ou concitado, mole ou brando e temperado). O argumento é o mesmo encontrado em Mei (1572) no *Discorso*, e em Doni no *Compendio* (1635). O discurso fornece claramente a certeza de que Monteverdi situa-se dentro das preceptivas do gênero demonstrativo ou epidíctico, especificamente na chave da laus - ou seja, do elogio ou louvor, no caso, ao seu próprio labor compositivo. Aristóteles, na *Retórica* lembra: “O elogio é um discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza da virtude. Convém, pois, mostrar que os atos são deveras produzidos pela virtude” (ARISTÓTELES, 1966, p.75-6, grifo nosso).

Como orador, a seu turno, Monteverdi compõe seu éthos de maneira virtuosa (como nos sugere as prescrições aristotélicas), pois situa-se no âmbito de um discurso epidíctico, e procura, como também lembra-nos Cícero, maneiras de discursar de forma eloquente e persuasiva. Um éthos virtuoso confere ao orador e ao seu discurso a credibilidade necessária quando entendemos a sua relação com o público ouvinte ou leitor.

Cícero, por sua vez, corrobora a lei retórica evocada por Aristóteles, lembrando que:

[...] para ganhar [a benevolência e simpatia do público ou juiz] resulta ser muito efetivo realçar o *caráter* [éthos], os princípios, os feitos e os modos de vida daqueles que promovem a causa e dos que são defendidos [pelo orador]; e, de igual modo, vituperar os adversários, e dispor favoravelmente ao máximo possível o ânimo do auditório, não somente ao orador, mas principalmente a quem [ou à causa que] o orador defende. (CÍCERO, 2002, p.283, tradução nossa).

Quintiliano, na *Instituição Oratória*, também sentencia sobre o gênero *demonstrativo* ou *epidíctico*, lembrando que este se constitui basicamente de discursos de louvor ou censura - “[...] nam et *laudes* ac *vituperationes* scribebantur” (QUINTILIANO, 1996, p.332-3). Também se reporta à origem grega do referido gênero, como epidíctico ou encomiástico:

Há, pois, como disse, um gênero cujo conteúdo é o *elogio* e o *vitupério*, porém, pela melhor de suas partes se chama *laudatório*; outros chamam o mesmo *demonstrativo*: ambos nomes provém, segundo se crê, da língua grega, pois o denominam *epidiktikón* ou *enkomiastikón*. (QUINTILIANO, 1996, p.334, tradução nossa, grifo nosso).

A matéria de *encômio* ou *elogio*, no caso específico do prefácio de Monteverdi, é, evidentemente, a *virtude* de sua própria aplicação na observação das obras de compositores precedentes, que, segundo ele, não possuíam o engenho necessário à escrita musical de tal *genere concitato*, na chave patética da ira, da agitação ou da concitação guerreira, fato que confere a credibilidade necessária à sua causa, lembrando da necessidade probatória em questão. Confirmando e validando a nossa observação até aqui empreendida, Monteverdi trabalha nas duas chaves do discurso epidíctico, *louvando* (laus) seu próprio

labor (pois observou estritamente a autoridade de Platão), e *vituperando* (vituperium) a pouca diligência daqueles que o precederam no campo da arte musical:

Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do [gênero] “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [leia-se *República*] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Ao lermos, entretanto, este excerto prefacial, concluiríamos erradamente que Monteverdi empreendeu, de fato, um levantamento de obras de compositores precedentes na busca de algum vestígio de um conjectural *genere concitato* não obtendo eficácia em seu intento, se não estivéssemos instrumentalizados através da observação das prescrições retóricas aqui evidenciadas, que incidem substancialmente em seu discurso. Erradamente também concluiríamos que o compositor aplicou-se diligentemente na criação de um “novo” gênero, “nunca antes visto, nem ouvido”, como está posto no argumento prefacial. Esqueceríamos que o compositor eleva sua própria figura, e que a elevação é discursiva, ou seja, é uma chave que funciona na amplificação de suas virtudes, conferindo credibilidade ao seu discurso. Portanto, como dissemos anteriormente, de posse desse instrumental retórico, conseguimos revelar que seu argumento, na verdade, cumpre com a adequação (decoro) ao gênero epidíctico ou demonstrativo, onde estão agenciados lugares comuns do louvor (ou *laus*), e da censura (ou *vituperium*). Conforme Quintiliano, “os vocábulos louvor e vitupério designam a própria natureza de uma coisa” (QUINTILIANO, 1996, p.337, tradução nossa); tal é a natureza, no caso, do caráter (éthos) de Monteverdi, na maneira em que é construído neste gênero, e conseqüentemente, tais são os atributos louváveis de sua causa.

Hansen (2012), do mesmo modo, aponta exatamente para a composição do caráter do orador, dentro das prescrições retóricas que apontam para a persuasão entécnica: “[...] inventamos o sujeito da nossa fala com *lugares-comuns éticos*, que o compõem como tipo *honesto, bom, prudente, sábio digno*, etc.,

autorizado a falar (HANSEN, 2012, p.165, grifo nosso). Os adversários, por sua vez, são compostos com os atributos contrários. É nosso intento demonstrar que o discurso de Monteverdi no prefácio em nenhum momento afasta-se das prescrições da *laus*, a qual aponta justamente para a construção do *éthos* digno e virtuoso, como instrumento da persuasão. Cícero, sobre o discurso encomiástico ou laudatório, lembra:

E quem deseje impulsionar a audiência à dignidade [da causa em si e do orador que a expõe e defende] reunirá os exemplos de nossos maiores, [...] dará ênfase à indelével recordação que nossa decisão deixará para posteridade e defenderá que da glória nasce o proveito, e que este sempre está vinculado ao prestígio social. (CÍCERO, 2002, p.355, tradução nossa).

Ele reafirma a sentença no *De Inventione* (CÍCERO, 1997, p.114-15), lembrando-se das quatro formas de obtenção da benevolência ou simpatia do público (juiz ou destinatário do discurso). Para tal, podemos: a) *falar de nós mesmos*, elevando nossos méritos e serviços, expondo os infortúnios que nos sucederam e as dificuldades que nos ameaçaram, e da maneira como triunfamos (que é o caso de Monteverdi na composição de seu *caráter*); b) *falar dos nossos adversários*, hostilizando seus esforços e depreciando seus intentos, mostrando sua incompetência (que é o momento em que Monteverdi dirige o *vitupério* aos compositores que o precederam) c) podemos *falar dos ouvintes*, elogiando e elevando sua sabedoria, seu valor, louvando sua posição social, sua reputação e autorizada opinião (quando louva Girolamo Mocenigo e o nobre público veneziano); e por fim, d) podemos *falar dos feitos*, elevando e elogiando nossa própria causa (quando Monteverdi discorre sobre o processo composicional e sobre as questões interpretativas do *stile concitato*, elencando o argumento do tópos ético e patético inicial juntamente com o tópos rítmico expresso na oposição entre pírrico e espondaico). Como recurso discursivo, dentro destas prescrições, Monteverdi lança mão do argumento da maior autoridade que norteou as discussões sobre a *seconda prattica* e que concorre para o encarecimento da causa em questão. De Platão, evoca o argumento da *República*, no qual o filósofo discorre sobre o *páthos* concitado – especialmente sobre a adequada emulação das *proelium voces*, ou vozes guerreiras. O compositor, por sua vez, no nível da

partitura, buscará o ideal de Platão expresso no excerto da República, emblematizando o matiz patético dos textos poéticos que compõe o Oitavo Livro de Madrigais de 1638. O trecho abaixo traz a sede argumentativa platônica que é acessada por Monteverdi no prefácio:

[...] um gênero todavia descrito por Platão no terceiro livro de sua *Retórica* [República] nestas palavras: “*Tome aquela harmonia que deveria convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra*”. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

O argumento platônico, a seu turno, refere-se à harmonia conveniente em determinadas situações que, segundo o filósofo, estariam bipolarizadas. Apenas Frígio e Dórico seriam sancionados por vincular *éthe* relativos à bravura e coragem (direcionados ao guerreiro, protetor da pólis) e de moderação e sabedoria (direcionados ao filósofo e ao político, dirigentes da pólis). Tal argumento é um *tópos* na harmônica grega antiga, cuja raiz remonta ao filósofo conselheiro de Péricles, Damon de Oa e seu contributo no âmbito da música ética. Através de Monteverdi, o ideal platônico da República – o de “[...] *imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado em uma guerra*” - irá circunscrever-se ao *stile concitato*, dispositivo musical que funciona com como *ornato* nos textos cujo conteúdo carrega o *páthos* guerreiro em questão. Ainda dentro da chave laudatória, Monteverdi encomenda-se ao destinatário de seu discurso prefacial, elencando outra autoridade antiga e seu respectivo argumento que concorre para o encarecimento de sua causa. Reconhece, diante da “reflexão” empreendida, que a função primordial da música é estabelecer o movimento entre afetos contrários (outro *tópos* nos tratados de harmônica, cuja raiz é pitagórica), motivo pelo qual utiliza-se de Boécio, cuja autoridade argumentativa é válida e aceita. Este, por sua vez, havia reconhecido, da mesma forma, serem os *contrários* a matéria pela qual a música atua na alma humana, enobrecendo ou corrompendo o caráter (*éthos*).

Da mesma forma, este argumento não pode ser entendido de outra maneira a não ser por via retórica, posto que constitui também um *tópos*, acessado através do argumento de Nicômaco de Gerasa, autoridade citada por Boécio no seu *De Musi-*

ca. Este, a seu turno, disponibiliza a configuração do tópos tal como ele se apresenta em Aristóteles e Platão. Monteverdi, na continuidade de seu discurso, cita Boécio e sua sentença:

E a partir disto, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa)

Monteverdi, como pudemos perceber, não abandona as preceptivas do gênero retórico no qual escreve, elencando lugares-comuns do elogio, como se observa na sentença: “[...] por esta razão eu tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero” (o gênero *guerreiro* ou *conci-tato*). Cícero, mais uma vez, suporta-nos esta observação, sustentando que, no caso do encômio, a *excelência* como atributo de virtude vem muitas vezes circunscrita a um grande *esforço* e *fadiga*, como procedimento para construção da dignidade do emissor do discurso (CÍCERO, 2002, p.360). Como mostramos anteriormente, no *De Inventione*, Cícero aponta justamente para este dispositivo pelo qual o orador fala de si mesmo, elevando seus méritos e serviços, e aponta os infortúnios, a fadiga e o esforço perante os quais triunfou. (CÍCERO, 1997, p.114-15). Lembrando as prescrições encontradas no *De Oratore*, fica claro o agenciamento de lugares-comuns da *laus* quando o compositor utiliza-se de atributos de um caráter *proativo*, *diligente* e *esforçado* na “descoberta” de um gênero inaudito. Constrói, na verdade, o próprio *éthos*, pelos atributos da *excelência* de seu labor, apontando sua diligência para tal. Segundo o próprio Cícero, a *excelência* é um atributo essencial nos discursos encomiásticos ou laudatórios:

[...] a *excelência*, que é por si mesma digna de elogio, sem a qual nada pode ser feito ao louvar alguém ou alguma coisa, possui, contudo, muitas manifestações, sendo algumas mais adequadas do que outras; pois, em efeito, há algumas virtudes que parecem assentar-se na psicologia humana em uma certa afabilidade e filantropia genéricas; outras, por sua vez, se baseiam em alguma predisposição do talento ou na amplitude de visão e fortaleza de

espírito; [...]. E todas estas virtudes considera-se não apenas um benefício para quem as possui, mas também para toda humanidade. (CÍCERO, 2002, p.358-9, tradução nossa)

A *excelência* de seu fatigante empenho laborativo na busca pelo gênero não encontrado por seus predecessores é unicamente uma *chave discursiva* aonde, pelo que vimos, é necessário vituperar a ineficácia pregressa e colocar-se, ele próprio, dentre os mais excelentes de seu campo, apoiado nas maiores autoridades. Tal atitude de Monteverdi é sancionada justamente por estar escrevendo na chave laudatória. Na sequência narrativa ele parte em direção aos tópicos do processo pelo qual o *stile concitato* foi concebido, com a finalidade de *ornato* do texto cujo teor patético é aquele que foi indicado por Platão, na República (as *proelium voces*). Direciona-se à uma *demonstração* como a parte do discurso onde se obtém a solidez argumentativa. O objetivo é o *docere* (instruir), onde os princípios de sua reflexão (inventio) evidenciam-se na prática, procurando provar através da enumeração dos processos de composição musical a validade de sua descoberta. A disposição argumentativa retoma um importante *tópos* rítmico – a relação entre a metrificação *pírrica* e a *espondaica* (assunto que trataremos mais a frente). A metrificação pírrica é conhecida como adequada aos cantos guerreiros que outrora entoavam os antigos gregos, nas olimpíadas ou em cantos militares. Monteverdi, deste modo, trata de colocar como antípodas o pírrico e o espondaico, lembrando que o primeiro, pela natureza da prolação (dezesesseis *semicrome*, ou semicolcheias) corresponderia, portanto, a um golpe do metro espondaico – fato, como ele aponta mais tarde, concebido equivocadamente pelos intérpretes.

A agitação ou concitação, como *páthos* - objeto primeiro de sua reflexão - encontra como dispositivo rítmico justamente o *pírrico*, ou pelo menos o que Monteverdi concebeu como sendo metrificação pírrica). O pírrico e o espondaico, consequentemente, oferecem duas possibilidades contrárias de manipulação dos afetos, pois o primeiro está na chave *diastáltica* do éthos, já o segundo, opera na chave oposta, a *sistáltica*. No plano patético teremos então a *ira* e a *humildade ou súplica* – na forma em que Monteverdi refere-se no prefácio aos afetos com os quais trabalha. O procedimento rítmico do *stile concitato* é descrito no prefácio, onde constam os atributos en-

contrados pelo compositor sobre o metro pírrico, em oposição aos atributos do espondaico:

Após refletir que no metro pírrico *o tempo é rápido* e, de acordo com os melhores filósofos, usava *saltos agitados e marciais*, e que no espondaico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve [figura da semibreve], que soada uma vez propus que deveria corresponder a um golpe da mensuração espondaica. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Em seguida, retoma em seu discurso a ligação evidenciada no tópos patético (onde argumentou sobre a operação com os afetos contrários) correlacionando-o ao plano *rítmico*:

[...] e quando esta [a mensuração espondaica] foi dividida entre dezesseis *semicrome* [ou semicolcheias] [figura da semicolcheia] e, rebatidas uma após a outra, combinadas com palavras que expressam *ira e desdém, reconheci nesta breve amostra uma semelhança com o afeto que procurei* [...]. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa, grifo nosso).

A continuidade narrativa aponta, por sua vez, para a ocasião de composição do *Combattimento di Tancredi i Clorinda*, música de câmara que, segundo Monteverdi, constituiu a oportunidade de “provar” a eficácia do *stile concitato* no gênero recém “descoberto” (*genere guerriero; genere concitato*). Monteverdi utiliza-se da proeminência de seu patrono, Girolamo Mocenigo, e respectivamente de seu status na República de Veneza como argumento que reforça seu próprio caráter e o de seu empenho laborativo na composição musical e estruturação do *stile concitato* como dispositivo emblemático. Apon-ta, sem que haja meios de mensurar, que tal obra foi recebida favoravelmente e prazerosamente pelo público cortesão numa récita em 1624:

Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos

da nobre cidade de Veneza num nobre salão de meu próprio patrão e especial protetor Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi recebida com muito aplauso e prazer. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

Segue informando ao destinatário do discurso sobre a excelência de seu intento e proeminência compositiva, lembrando-nos da emulação que demais compositores (Barbara Strozzi, Heinrich Schütz, dentre outros) empreenderam do gênero guerreiro e do *stile concitato*, mas faz uma ressalva a respeito. Sem abster-se das prescrições do gênero epidíctico, louva, mais uma vez, seu esforço criativo em favor de um gênero musical que aponta como “necessário” à música, posto que, pelo o que observamos em seu argumento, vitupera indiretamente o labor composicional dos que o precederam, a conjectural ineficácia do passado (que na verdade é um argumento na chave da censura ou vitupério), sobre a qual coloca-se como lumiar da “descoberta essencial” do “novo” gênero, dentro da agitação e concitação guerreira como tópos patético. Sua ressalva justamente visa dignificá-lo como “o primeiro” de seu campo a preocupar-se e dedicar-se à concepção de tal gênero, “esquecido” pelos demais. O próprio Cícero, como vimos, revelou o funcionamento destas chaves do discurso epidíctico, onde, segundo ele, obtém-se a benevolência do destinatário apontando não somente as virtudes do orador que defende a causa em questão - dignificando seu *éthos* - mas também as virtudes intrínsecas à causa em si, as quais geram *benefícios* não somente pessoais, mas a toda uma área, instituição, comunidade, etc.

Fica evidente, portanto, que Monteverdi opera justamente nesta chave, quando, por exemplo, aponta os benefícios de sua “descoberta” como “necessários” à arte da música. Resume a sentença apontando que a arte musical, até então, era “imperfeita”, pois justamente seu próprio empreendimento foi o responsável por agregar o último elemento que deveria figurar entre os gêneros “molle” e o “temperato” - o *concitato*, objeto primordial de sua reflexão, tornando a arte musical “perfeita”. Sobre isto, lembramos Quintiliano: “[...] é tarefa própria do discurso laudatório amplificar e adornar os temas” (QUINTI-

LIANO, 1996, p.389, tradução nossa). Seguimos, portanto, com o argumento de Monteverdi sobre a questão:

Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo numa mais profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre os compositores de música que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão cogitei ser melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, veio de mim. Isso pode ser dito com razão que até o presente a música tem sido imperfeita, tendo tido apenas dois *genera* - “mole” e “temperado”. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

No que diz respeito à questão performática ou interpretativa, Monteverdi permanece argumentando a respeito do pé pírrico em relação ao espondaico, informando-nos que os músicos tomavam, a princípio, a mensuração espondaica pela pírrica, pois consideravam indecoroso martelar dezesseis tempos de semicolcheias em seus instrumentos, procedimento não usual. Porém, como ele afirma, o dispositivo musical do *stile concitato* consiste, exatamente, na reiteração de notas rápidas em similitude à fala agitada, às *proelium voces* platônicas, alocadas na chave patética da ira, como no argumento inicial.

Primeiramente, aos músicos, isso pareceu, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, mais ridículo do que louvável em martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo *tactus*, e então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por *tactus*, onde veio a soar o espondaico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nossa).

O famoso “*ut Oratio sit domina Harmoniae*” é retomado pelo compositor, no final do parágrafo a seguir, onde relembra ao destinatário que seu fundamento encontra respaldo em Platão referente à proeminência do conteúdo textual sobre os aspectos musicais, e não destes sobre aquele. A prevalência do texto e seu potencial patético foi o argumento gerador dos

embates entre antigos e modernos no período entre finais de século XVI e início de XVII e que autorizou as licenças contrapontísticas de Monteverdi e seus contemporâneos:

Tome conhecimento, portanto, que o baixo continuo deve ser tocado, juntamente com suas partes de acompanhamento, da forma e na maneira em que este gênero foi escrito. Similarmen- te, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a per- formance de outras composições em outros gêneros distintos. Para as variadas maneiras de performance deves tomar conheci- mento de três coisas: *texto, harmonia e ritmo*. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tra- dução nossa, grifo nosso).

Os *madrigali guerrieri*, por sua vez, são finalmente referen- ciados como oportunidade compositiva onde, por fim, o com- positor demonstra todo o potencial do *stile concitato* como dis- positivo musical do gênero guerreiro dentro do tópos ético e patético encontrado por Monteverdi para composição prefacial:

Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever certos madrigais os quais intitulei *guerrieri*. E, a partir de que a música executada diante de tão grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui três tipos, de acordo com determinado método de performance - música teatral, música de câmara e música de dança – assim indiquei, portanto, minhas obras do meu presente trabalho com os títulos *guerriera, amorosa e rappresentativa*. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução nos- sa, grifo nosso).

Mais uma vez, dentro de um esquema ternário, referencia- -se aos estilos empregados conforme decoro de ocasião, como sendo *música teatral* (provavelmente refere-se ao *Combatti- mento di Tancredi i Clorinda*), *música de câmara* (a maioria dos madrigais do Oitavo Livro) e *música de dança* (refere-se ao *Ballo – Volgendo il ciel*, e, por fim, o *Ballo delle Ingrate*, que são as obras que fecham os finais de cada parte do livro, respectivamente, os *madrigali guerrieri* e os *amorosi*). Ainda na forma tripartida, informa que sua música intitula-se *guer- riera*, por vincular os elementos do *stile concitato* e do tópos patético encontrado; *amorosa*, por referir-se aos madrigais da segunda seção do livro, a maioria de performance de câmara;

e, finalmente *rappresentativa*, lembrando do *Combattimento* como música teatral.

Para as sentenças finais de seu discurso prefacial, enfim, utiliza-se da prescrição retórica referente à *conclusio*, *peroratio* ou simplesmente *epilogus*. Cícero, no *De Inventione*, recomenda nesta parte suscitar a misericórdia dos ouvintes. Devemos, segundo ele, provocar sua piedade de maneira que se mostrem assim mais sensíveis a nostras queixas (CÍCERO, 1997, p.186). Utiliza-se, para tal, lugares-comuns que coloquem em relevo o poder da fortuna sobre nós e a debilidade humana. O anônimo *ad Herenium* sugere, na *conclusio*, também apelar à misericórdia dos ouvintes, suplicando e encomendando-nos à sua compaixão. (ANON. AD HERENIUM, 1997, p.162). Monteverdi, dentro do preceito do *movere* (mover a paixão do ouvinte de modo a torná-lo benevolente à causa, no caso, à recepção do Oitavo Livro de Madrigais) aponta para a debilidade como sendo da natureza das novas invenções, referindo-se claramente ao *stile concitato* e ao *gênero guerreiro* - “*omne principium est debile*” (todo princípio é débil) – apelando à compaixão do ouvinte para com o estado “imperfeito” em que se encontra esta sua obra, pois detém “pouca habilidade” no gênero “recém descoberto”. Em seguida, encontramos finalmente a *petitio* de Monteverdi ao leitor, ou seja, uma petição exortativa para que o mesmo aceite com benevolência suas boas intenções. Por último, informa em uma sentença em latim que *é fácil aderir às invenções*, reportando-se diretamente aos destinatários do prefácio. Por último, a *valedictio* final, um comum “Adeus”, fazendo o fechamento de sua argumentação prefacial.

Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade no gênero *guerriero*, porque ele é novo e *omne principium est debile*. Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor aceitar minha boa intenção, o qual irá esperar da sua instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, porque *invenis facile est adere* [é fácil aderir às invenções]. Adeus. (MONTEVERDI (1638), apud BIANCHI;DE’PAOLI, 1973, p.416-17,18).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio

Pinto de Carvalho. Prefácio de Gofredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

CHEW, Geoffrey. *The Platonic Agenda of Monteverdi's Seconda Prattica: a Case Study of the Eight Book of Madrigals*. Music Analysis, Vol.12, n.2, p.147-168, 1993. Blackwell Publishing.: <http://www.jstor.org/stable/854270>. Acessado em 19/05/2012.

CICERÓN. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

CICERÓN. *Sobre el orador*. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002.

DE'PAOLI, Domenico; BIANCHI, Lorenzo. *Lettere dediche e prefazioni / Claudio Monteverdi*. Roma: Ed. De Santis, 1973.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Traduzido por Tim Carter. Nova York: Cambridge University Press, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: *Retórica, Org.* Adma Muhana, Mayra Laudanna e Luiz Amando Bagolin. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

QUINTILIANO. *Institutionis Oratoria*. Traducción de Alfonso Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca. Caja Salamanca y Soria, 1996.

RETÓRICA a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.