

DA POÉTICA E DOS CONTRÁRIOS: RELEITURAS NO *COMBATIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA* DE TASSO/MONTEVERDI

Maya Suemi Lemos

Resumo: No *Combatimento di Tancredi et Clorinda* - drama musical composto por Claudio Monteverdi sobre trecho da Jerusalém Libertada de Torquato Tasso - se materializam os resultados das importantes pesquisas formais empreendidas por ambos, respectivamente nos campos da música e da poesia, e alicerçadas na releitura da *Poética* de Aristóteles. À luz dos textos teóricos dos dois autores tentamos mostrar a maneira pela qual se encarnam, nesta obra plena de implicações estéticas e históricas, as etapas de um processo de mutação que conduz de uma concepção poética tardo-renascentista à consolidação de uma estética barroca.

Résumé: Dans le *Combatimento di Tancredi et Clorinda* - drame en musique composé par Claudio Monteverdi sur un extrait de la *Jérusalem Délivrée* du Tasse - se matérialisent les résultats des recherches formelles entreprises par ces deux auteurs, dans les domaines respectivement musical et poétique, fondées sur la lecture de la *Poétique* d'Aristote. Nous essayons de montrer ici, à la lumière de leurs écrits théoriques, la manière selon laquelle s'incarnent, dans cet oeuvre chargée d'enjeux esthétiques et historiques, les étapes d'un processus de mutation qui conduit d'une conception renaissante de la poétique à la consolidation d'une esthétique baroque.

“Tomei o divino Tasso”, afirma Claudio Monteverdi¹ em 1638, num trecho de seu prefácio ao oitavo livro de madrigais, “por ser poeta que exprime com toda propriedade e naturalidade em seu discurso aqueles afetos que busca descrever, e reencontrei a sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, de maneira que eu tivesse, para pôr em canto, dois afetos contrários: a guerra, isto é, a oração e a morte”². O prefácio-testemunho do compositor – marcadamente seiscentista em suas formulações ao mesmo tempo breves e rebuscadas – carrega em si uma grande quantidade de elementos significativos, à medida da extraordinária espessura de significados revestida pela obra que ele introduz.

¹ Claudio Monteverdi (Cremona 1567-Veneza 1643)

² Trecho do prefácio à coletânea *Madrigali Guerrieri et Amorosi, Con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per Episodij fra i canti senza gesto. Libro ottavo*, Venezia, 1638. “(...) & per venire a maggior prova, diedi di pigli al divin Tasso, come poeta che exprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrizione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto : guerra cioè, preghiera e morte.”

De fato, o *Combatimento di Tancredi e Clorinda*, drama musical em estilo recitativo que pode ser considerado como a peça-chave desta coletânea de madrigais capital no conjunto da obra de Monteverdi, é uma obra inegavelmente rica em implicações estéticas e históricas. Ela aparece como o resultado de um processo de busca e inovação de linguagem que vai além mesmo daquele empreendido declaradamente pelo genial compositor cremonense. Pois se o *Combatimento* foi o terreno onde Monteverdi buscou concretizar suas pesquisas musicais em torno da expressão dos afetos, e sobretudo da oposição entre eles, o texto sobre o qual ele é composto – a *Jerusalém Libertada*³, tida hoje como o épico por excelência da época moderna – foi o cavalo de batalha sobre o qual o “divino poeta” Torquato Tasso empreendeu, com dedicação e fervor, sua luta de caráter quase existencial em prol de uma reformulação da poesia épica em língua italiana. Assim, o *Combatimento* resulta da articulação de duas iniciativas obstinadas de elaboração de linguagem, respectivamente literária e musical, que desempenharam um papel preponderante nas profundas transformações estéticas ocorridas nestes dois campos, entre meados do século XVI e o início do século XVII.

Releituras

Monteverdi, no texto citado, se refere à um “reencontro” entre ele e o texto de Tasso (“*ritrovai*”, cf. nota 1), utilizando um termo que, tomado numa acepção semântica ampla – que abarca as noções de “revisitação”, “retomada”, “releitura” –, talvez seja de fato o que melhor revele a natureza desta obra notável da qual tratamos aqui, e isto tanto do ponto de vista de sua gênese quanto dos seus fundamentos teóricos e características composicionais.

Reencontro, primeiramente, naquilo que diz respeito a seus autores: o *Combatimento di Tancredi e Clorinda* resulta da reunião dos esforços criativos de dois dos maiores gênios de então, que se identificam em diversos aspectos. Tasso e Monteverdi são ambos referências máximas em suas respectivas gerações, nos seus respectivos campos – a poesia e a música. São sem sombra de dúvida os grandes de sua época. “*Il divino Tasso*”: é assim que Monteverdi se refere, como vimos, ao nome mais expoente das letras italianas da segunda metade do século XVI. Tasso já o é quando faz uma estadia na corte dos Gonzaga em Mântua, em 1586, época em que o então jovem Monteverdi acabara de integrar, ainda como cantor e violinista, a capela musical

³ Torquato Tasso (1544-1595), *La Gerusalemme Liberata*, primeira edição em 1580.

mantovana. A *Jerusalém Libertada*, bem que à revelia de seu autor que não a considerava pronta, já havia sido publicada em várias edições então, tendo causado furor no mundo das letras. Não há registro de encontro efetivo entre o músico e o poeta nesta ocasião, nem em qualquer outra. Mas pode-se tomar como certeza que Monteverdi não só conhecia muito bem a obra de Tasso como nutria por este uma admiração confessa. A despeito de uma trajetória de vida turbulenta, cheia de contrariedades, que incluiu um longo período de incarceration como louco em Ferrara, Tasso iria se afirmar como autoridade incontestável no campo literário, tendo desempenhado um papel fundamental de catalisador das transformações estéticas que vão ocorrer nas letras italianas da segunda metade do século XVI. Monteverdi, ele também, ainda em vida, receberá alcunha idêntica à do grande poeta: a ele se referirão muitos como « *il divino Claudio* ». E ainda como Tasso, Monteverdi se afirmou como figura proeminente das mutações estilísticas radicais que vão ocorrer também na música, um pouco mais tarde porém, na virada do século XVII.

Reencontro de dois autores notáveis, então, mas também encontro de obras. A despeito de sua defasagem temporal, e talvez por causa dela mesmo – a *Gerusalemme Liberata* de Tasso é editada integralmente pela primeira vez em 1581, ou seja, 43 anos antes da primeira audição do *Combatimento*⁴ –, as duas obras se identificam em aspectos diversos e significativos: ambas se destacam, na obra de seus autores, como marcos de uma evolução formal. Elas resultam de uma busca voluntária, laboriosa e obstinada de novos modelos de expressão e representação: Tasso estará empenhado em definir as bases do poema épico italiano e Monteverdi se esforçará na busca de um modo de transpor em música o afeto guerreiro, que, no seu entender, não havia sido até então expresso por meio de expedientes musicais. Ambas são acompanhadas – e isto é uma consequência do aspecto anterior – de uma explanação teórica que busca explicar ou justificar suas características. Tasso elaborou paralelamente à escrita da *Jerusalém*, como veremos adiante, um verdadeiro tratado teórico acerca da poesia épica; Monteverdi, por sua vez, incluiu em sua coletânea de 1638 – fato excepcional em sua obra⁵ – um prefácio explicativo e um texto

⁴ C. Monteverdi, na didascália que acompanha a edição de 1638 (*Madrigali Guerrieri et Amorosì (...)*, *Libro ottavo*, parte do baixo-contínuo), relata a primeira representação da obra, que teria acontecido em 1624 no palácio veneziano de Girolamo Moncenigo.

⁵ À exceção do longo comentário introdutório ao volume dos *Sebezi Musicali a tre voci* (Veneza, 1607), que leva a assinatura de Giulio Cesare Monteverdi, irmão do compositor, não há outros escritos de caráter teórico na obra de Monteverdi, muito embora o compositor tenha expressado

didascálico. Ambas, por fim, são emblemáticas da revolução estilística que conduz a uma estética que poderia se chamar de contrareformista, ou barroca, o que se confirma pelo aspecto anterior: tais declarações de intenções, que configuram verdadeiros manifestos, só se justificam, de fato, em circunstâncias de mutação, de modificação de um padrão vigente.

Mas o termo “reencontro” caracteriza a obra aqui em questão de uma forma mais fundamental, que se refere à sua própria elaboração. Pois esta decorre, de fato, de um duplo processo de releitura: a *Jerusalém Libertada*, da qual o *Combatimento* herda o texto, resulta em grande parte de uma retomada da *Poética* de Aristóteles por Torquato Tasso. E a composição musical de Monteverdi, por sua vez, parece derivar de sua releitura dos princípios poéticos tanto tassianos quanto aristotélicos. Assim, o *Combatimento di Tancredi et Clorinda* é construído sobre uma densa estratificação de influências, num processo consecutivo de reinterpretação que marca fortemente suas características composicionais.

Tasso e a *Poética*

O pequeno tratado de poética aristotélico, bem pouco difundido durante a idade média, fora resgatado no início do século XVI⁶. Desde então se iniciou uma longa tradição crítica deste texto. E Torquato Tasso vai se inserir nesta tradição, como um dos mais penetrantes comentadores da *Poética*. É a partir da leitura desta que ele pensa fundar uma nova – moderna, pode-se dizer – poesia épica. Talvez para se ajudar em suas buscas pela poesia épica ideal, sistematizando suas intuições e dialetizando suas convicções, ou talvez para justificar a *Jerusalém Libertada* e aquilo que ela traz de inovador, o Tasso poeta se desdobra em teórico e, quase concomitantemente à escrita da *Jerusalém*, redige um tratado de poética que pode ser considerado uma verdadeira paráfrase da *Poética* aristotélica, os

reiteradas vezes a intenção de publicar, sob o título *Seconda Pratica overo Perfezzione della Moderna Musica*, uma resposta às acusações que lhe haviam sido feitas no *L'Artusi overo delle imperfettione de la musica moderna*.

⁶ Até 1498, data de uma tradução latina por Giorgio Valla, ele fora conhecido por uma versão abreviada de Averróis. O texto grego foi publicado pela primeira vez por Aldo em 1508 (em: *Rhetores Graeci*). Em 1536 Alessandro dei Pazzi faz uma versão latina acompanhada do texto grego que inaugura a sua tradição crítica. O primeiro comentário da *Poética* é o de Francesco Robortello (1548), do qual Tasso foi aluno em Pádua entre 1560 e 1562. Tasso começa a redigir seus *Discursos sobre a arte poética* – seu próprio comentário do tratado de Aristóteles – pouco após, por volta de 1563. (cf. Michel Magnien, em sua introdução à edição francesa da *Poética*, Paris, Ed. de Poche, s.d., p. 43 a 51, e François Graziani, introdução à tradução francesa dos *Discorsi dell' arte poetica*, s. l., Aubier, 1997, p. 55.)

*Discursos sobre a arte poética*⁷, cuja versão ampliada será posteriormente publicada sob o título *Discursos sobre o poema heróico*⁸.

Lemos assim, no tratado de Tasso, a maneira pela qual os princípios da poética aristotélica são “reencontrados” e “retomados” por ele em vista da constituição de uma “nova” teoria da poesia épica. Mas também, e sobretudo, temos nele um instrumento privilegiado de exegese da *Jerusalém Libertada*, pois esta constitui, de fato, o terreno de aplicação prática de suas pesquisas acerca da poética. Os *Discorsi* nos ajudam a entender a maneira pela qual a leitura de Aristóteles se incarna no corpo do texto poético de Tasso. E, naquilo que nos concerne aqui mais especificamente, a compreensão desta genealogia Aristóteles-Tasso nos dá pistas importantes para entender melhor o *Combatismo* de Monteverdi, herdeiro em corpo (em seu texto, extraído da *Jerusalém*) e em espírito (em sua estruturação e nas preocupações que conduzem às inovações que ele inaugura) do Aristóteles da *Poética*.

Já no próprio aspecto de “reencontro” – fundamental, como dissemos, na gênese do *Combatismo* – é possível identificar uma retomada dupla e consecutiva de Aristóteles. É retomando o estagirita que Tasso dirá consistir “a arte e o objeto próprio do poeta” justamente num trabalho de reestruturação e de reinterpretação do argumento, pelo qual o poeta dele se apropria, lhe dando uma nova configuração e um novo sentido⁹. A novidade da composição, dirá Tasso nos *Discorsi*, não consiste na novidade

⁷ Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, (utilizamos aqui a edição moderna in: *Torquato Tasso – Prose* (a cura di Ettore Mazzali), Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, s.d., col. «*La Letteratura italiana – storia e testi*», vol. 22). Abordaremos os *Discorsi* aqui de maneira fragmentária. Em sua totalidade eles podem ser entendidos como um tratado de poética e retórica reunidos. Cada uma de suas três partes aborda um dos principais aspectos da retórica – a *invenção*, a *disposição* e a *elocução* – num texto todo permeado, porém, de considerações sobre a poética. Assim como o seu modelo inspirador, a *Poética* de Aristóteles, os *Discorsi* constituem aquilo que se designava na antiguidade uma *technè*, ou seja, um conjunto coerente de regras bastante práticas que visavam a elaboração de um determinado objeto. No caso da *Poética* de Aristóteles são enunciadas as regras para se escrever uma boa tragédia e uma boa epopéia e, no caso dos *Discorsi*, o poema épico unicamente. O que ocorre, em ambos os casos, é que eles acabam por superar largamente os limites deste programa: nem um nem outro vão se limitar a definir as regras práticas de composição poética, e vão acabar por pensar o estatuto mesmo e as condições da poesia.

⁸ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*.

⁹ Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, II. Nas linhas introdutórias de sua *Poética*, Aristóteles define o escopo de seu tratado: “tratar da arte poética e de suas espécies, do efeito próprio a cada uma delas, *da maneira pela qual se deve ordenar as histórias* para que a composição seja bem sucedida (...)”. Tasso parece induzir disto que esta “ordenação” das histórias em vista dos “efeitos” buscados constituiria a tarefa e o ofício próprios ao poeta. (Aristóteles, *Poética*, II, 1447a; o grifo é nosso; nossa trad. a partir da edição: Paris, Belles Lettres, 2002)

da matéria propriamente, mas numa nova maneira de ordenar a intriga que “torna novo o velho”. Seja a matéria das mais conhecidas e já tratada anteriormente por outros, o poema será novo se novas forem as soluções.¹⁰ E Monteverdi, em sua vez, cumprirá perfeitamente tal programa, “reencontrando” a “descrição que ele (Tasso) faz do combate de Tancredo e Clorinda¹¹” para reconfigurá-la de uma maneira original.

Do épico ao trágico

Qual é esta maneira? Monteverdi recorta o texto de Tasso de maneira a extrair dele um episódio absolutamente conforme aos princípios constitutivos de uma tragédia, tal como ela fora codificada por Aristóteles.

A Jerusalém Libertada é um longo poema épico dividido em vinte *cantos*, escrito em oitavas (estrofes de oito versos), que conta a aventura da retomada de Jerusalém pelos cruzados no século XI. Deste longuíssimo texto Monteverdi toma, para transpor em música, um trecho de 16 oitavas (oitavas 52 a 68, menos a oitava 63) do Canto XII, que narra o combate noturno entre o cruzado Tancredo e a guerreira pagã Clorinda, pela qual aquele se apaixonara: Tancredo, vendo na penumbra o vulto de um guerreiro, o desafia para um duelo, ignorando tratar-se de sua própria amada vestida em armas; ambos se enfrentam num extenuante combate ao fim do qual ele a fere mortalmente; ela, insuflada como por um sopro divino, se converte, lhe pede perdão e lhe implora que a batize antes de sua morte; as palavras de Clorinda desarmam Tancredo que, tomado por sentimento de piedade, busca numa fonte água pro batismo; trêmulo, ele retira o elmo do até então desconhecido inimigo e, num reconhecimento terrível, descobre, ao desvelar sua face, a amada e o seu próprio infortúnio; reunindo suas forças ele batiza Clorinda, que se invade de paz e contentamento.

Cuidadosamente recortado e habilmente reorganizado por Monteverdi¹², este trecho apresenta de fato todos os elementos que

¹⁰ Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, I, p. 76.

¹¹ *cf.* p. 1 e nota 2.

¹² Monteverdi faz discretas mas significativas alterações no texto original de maneira a melhor conformá-lo aos imperativos de unidade e concisão dramáticas: reescritura dos primeiros versos da oitava 52 (ver anexo I), supressão da oitava 63 e interrupção da ação no batismo de Clorinda (oitava 68), excluindo a sequência do episódio tassiano, que se completa com a morte efetiva de Clorinda, com o longo lamento de Tancredo e o sepultamento de Clorinda (oitavas 69 a 99). Ver, a respeito da restituição do texto do episódio por Monteverdi: Stefano La Via, “*Le Combat retrouvé – Les “passions contraires” du “divin Tasse” dans la représentation musicale de Monteverdi*”, in: Careri, Giovanni (org.), *La Jérusalem délivrée du Tasse – Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 112 – 118.

caracterizam um episódio trágico segundo Aristóteles. A tragédia, postula este, é imitação de uma ação completa, com começo meio e fim (história), com uma extensão suficiente, de maneira a haver passagem da felicidade ao infortúnio (ou vice-versa)¹³ por meio de situações de *peripécia* e *reconhecimento*¹⁴. A intervenção destas últimas na mudança de fortuna caracteriza uma história complexa, gênero ideal da poesia trágica¹⁵. A ação do combate entre Tancredo e Clorinda, tal como ela é restituída por Monteverdi, atende assim a estes imperativos: os primeiros versos, reescritos pelo compositor¹⁶, introduzem eficientemente a ação, apresentando os personagens e esclarecendo de antemão o equívoco fatal, origem do ato trágico; o combate constitui o meio da ação, que começa a se desenlaçar com a ferida mortal de Clorinda seguida de sua conversão, chega a seu clímax com a descoberta por Tancredo do rosto de Clorinda e se conclui com o batismo, emblema da transmutação ética que se opera em ambas as personagens. É por meio de peripécia (inversão do sentido da ação: Clorinda, até então feroz e implacável guerreira a serviço dos muçulmanos, se converte tão súbita quanto inesperadamente e pede perdão; Tancredo, vencedor orgulhoso, se comove e se toma de piedade) e reconhecimento (reconhecimento por Tancredo da identidade da amada) que ocorre a reversão de fortuna (da vitória guerreira de Tancredo à sua desgraça; do infortúnio guerreiro de Clorinda à sua ascense feliz).

Aristóteles diz ainda, da tragédia, que ela se diferencia da epopéia em dois aspectos: se a epopéia não possui limite do ponto de vista temporal, a ação da tragédia deve se limitar ao espaço de uma revolução solar, ou seja, de um dia¹⁷; e ainda, se a epopéia é simplesmente narrada em versos, a tragédia, por sua vez, é um gênero por excelência *representativo*, que comporta encenação, texto, caracterização das personagens, falas e canto¹⁸. Mais uma vez se infere, das características do *Combatimento*, que Monteverdi arranhou sua composição de maneira a conformar o texto épico de Tasso aos critérios da tragédia codificada por Aristóteles: a ação, depois de recortada pelo compositor, tem início no meio da penumbra da noite e termina no alvorecer com a conversão e batismo de Clorinda. E, o que revela uma

¹³ Aristóteles, *Poética*, VII, 1450b, 1451a.

¹⁴ *Idem*, VI, 1450a. A peripécia é uma reviravolta da ação, inversão do sentido da ação; o reconhecimento é uma passagem da ignorância de algo ao seu conhecimento (*Poética*, XI, 1452b).

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, X, 1452a.

¹⁶ Cf. anexo I.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, V, 1449b.

¹⁸ *Idem*, VI, 1450a.

convergência ainda mais notável, Monteverdi transpõe a ação narrada por Tasso num estilo de fato “representativo”, como bem mostra a didascália que acompanha a partitura, anteriormente mencionada e aqui transcrita:

COMBATIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA

Parole del Signor
TORQUATO TASSO.

Combatimento in musica di Tancredi e Clorinda, descritto dal Tasso; il qual volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovvista (dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto) dalle parte de la Camera di cui si farà la Musica. Clorinda, a piedi armata, seguita da Tancredi, armato sopra ad un Cavallo Mariano, & il Testo all'hora comincerà il Canto. Faranno li passi & gesti nel modo che l'oratione esprime & nulla di più nè meno, osservando questi diligentemente li tempi, colpi & passi, & li ustrumentisti li suoni incitati e molli, & il Testo le parole a tempo pronuntiate in maniera que le creationi venghino a incontrarsi in una imitattione unita; Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi. Gli ustrumenti, cioè quattro Viole da brazzo, Soprano, Alto, Tenore & Basso, & Contrabasso da Gamba che continuerà con il Clavicembalo doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni de l'oratione; la voce del Testo doverà esser chiara, ferma & di bona pronuntia alquanto discosta da li ustrumenti atìò meglio sii intesa nel oratione; Non doverà far gorghe ne trilli in altro loco che solamente nel canto de la stanza che incomincia Notte; il rimanente porterà le pronuntie a similitudine delle passioni de l'oratione. In tal maniera (già dodeci Anni) fu rappresentato nel Palazzo del'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Girolamo Mozzenigo, mio particular Signore. Con ogni compitezza per essere Cavaliere di bonissimo & delicato gusto; In tempo però di Carnevale per passatempo di veglia; Alla presenza di tutta la Nobiltà, la quale restò mossa dal'afetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime; & ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto nè udito.¹⁹

¹⁹ Claudio Monteverdi, “*Madrigali Guerrieri et Amorosì (...)*, Libro ottavo, Veneza, 1683, parte do baixo-contínuo. O grifo é nosso. “Combatimento em música de Tancredo e Clorinda, descrito por Tasso, o qual, querendo-se fazê-lo no gênero representativo, se dará de maneira inesperada (após o canto de alguns madrigais sem cena) na parte do cômodo onde se tocará a música. Clorinda a pé, em armas, seguida de Tancredo, armado sobre um cavalo mariano; o recitante começará então o canto. Eles farão os passos e gestos segundo o que exprime o discurso, nem mais, nem menos, observando diligentemente os tempos, golpes e passsos; e os instrumentos os sons agitados ou calmos; e o recitante pronunciará as palavras no seu tempo, de modo que as suas invenções

Eis assim a narrativa épica tassiana transmutada numa ação dramática completa, da qual participam personagens devidamente caracterizadas, numa encenação que comporta “passos e gestos”, “palavras” e “canto”. A minuciosa didascália de Monteverdi, expressão de uma intencionalidade estética consciente e afirmada, fortalece a hipótese de uma conformação deliberada da poesia de Tasso aos parâmetros da poesia trágica. Mas se nós a transcrevemos aqui integralmente, é porque ela revela ainda outro aspecto fundamental, que diz respeito à função mesma da tragédia. Aristóteles afirma que a tragédia é imitação realizada por personagens em ação que, “suscitando piedade ou medo, opera a *catharsis* própria a tais emoções”²⁰. E para que ela desempenhe convenientemente tal papel é preciso escolher situações passíveis de provocar estes afetos: “O medo e a piedade podem decorrer do espetáculo”, diz ele, mas podem também nascer da ordenação mesmo das situações, o que é preferível”²¹. As ações que melhor inspiram a piedade, acrescenta o filósofo, dizem respeito a entes próximos: “se um inimigo se volta contra um inimigo, venha ele aos fatos ou permaneça na intenção, nada convidará à piedade”. Deve-se, sim, procurar “os casos em que o evento patético acontece entre próximos”²² e ainda, idealmente, aqueles onde “as personagens executam o crime sem o saber”, e “reconhecem em seguida o seu parentesco com a vítima, como o Édipo de Sófocles”²³. O episódio escolhido por Monteverdi contempla integralmente as condições colocadas por Aristóteles. Como quer fazer crer Monteverdi em seu relato acima, a primeira execução do *Combattimento* teria cumprido eficientemente a função catártica própria à ação trágica: a platéia veneziana teria sido tomada de “compaixão”, ao ponto de “quase derramar lágrimas”²⁴.

venham a se encontrar numa imitação única. Clorinda falará quando lhe caberá fazê-lo, enquanto o recitante de calará; o mesmo quanto a Tancredo. Os instrumentos, isto é, quatro violas *da braccio*, soprano, alto, tenor e baixo, e uma viola da gamba contrabaixo que fará o contínuo com o cravo, deverão ser tocados imitando as paixões do discurso. A voz do recitante deverá ser clara, firme e de boa dicção, um pouco afastada dos instrumentos para que o discurso seja melhor audível; ele não deverá fazer ornamentos e trilos senão quando cantar a estrofe que se inicia em “Noite..”; o restante será pronunciado segundo a natureza das paixões expressas no discurso. Desta maneira foi ele encenado (já faz doze anos) no palácio do ilustríssimo e excelentíssimo senhor Girolamo Mozzenigo, meu distinto senhor, da maneira mais bem acabada, para atender o boníssimo e delicado gosto deste cavalheiro, em tempo no entanto de carnaval, como passatempo noturno, na presença de toda a nobreza que, tomada de compaixão, esteve quase por derramar lágrimas; e aplaudiu pois tratava-se de canto de gênero nunca visto nem ouvido.” (nossa trad.)

²⁰ Aristóteles, *Poética*, VI, 1450a.

²¹ *Idem*, XIV, 1453b.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Cf. *supra*, “(...) *la Nobiltà, la quale restò mossa dal'afetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime*”.

É preciso lembrar que esta recuperação por Monteverdi (via Tasso) da estrutura formal da tragédia e de sua função catártica se dá no contexto de uma cultura contra-reformista onde o objeto artístico é totalmente investido, talvez como nunca antes, de uma função educativa e conformadora do ponto de vista ético. A arte, com suas *imitações*, fornece exemplos de conduta, tirados da história, e contribuem para a afirmação dos valores morais que devem dar coesão à sociedade. No caso particular do *Combatimento*, composto para a diversão de uma sociedade de corte, a experiência catártica parece se inserir naquele contexto de esforço civilizatório do qual falou Norbert Elias²⁵, que toma um impulso considerável neste século: trata-se de buscar a medida do controle das pulsões, de lutar contra uma tendência, contra um perigo sempre iminente do abandono desregrado e desmesurado ao desejo e ao prazer. O controle de si é uma linha demarcatória onde se exerce uma forte tensão, e que demanda um trabalho de reforço e refinamento contínuo²⁶. A arte se faz então coadjuvante neste esforço. O percurso descrito na ação do *Combatimento*, de fato, é um percurso de aquisição de civilidade, de sublimação das pulsões e, finalmente, de ascese cristã.

Trata-se, naquilo que concerne às duas personagens, de um processo de superação dos afetos mundanos, da vaidade cega e das paixões humanas – cólera, desprezo, vingança, orgulho, ambição de glória, amor terreno – e da sublimação destas paixões, transmutadas em virtudes como a piedade, o perdão, a compaixão e a generosidade. É assim que as feridas mortais de Clorinda parecem permeá-la à virtude da “fé, da caridade e da esperança”, conduzindo-na ao renascimento cristão:

*Ella mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme:
parole, ch'a lei novo spirio addita,
spirto di fê, di carità, di speme:
virtù che Dio l'infonde, e se rubella
in vita fu, la vuol in morte ancella.*

²⁵ Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*.

²⁶ Giovanni Careri, a respeito do episódio de Reinaldo e Armida na *Jerusalém Libertada*, “Le retour au geste antique” in: *La Jérusalem Délivrée du Tasse – poésie, peinture, musique, ballet*, Careri, Giovanni (org.), Paris, Klincksieck, 1999, p. 48-49.

*“Amico, hai vinto. lo ti perdon ... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
all’ alma si: deb! per lei prega, e dona
battesmo a me ch’ogni mia colpa lave.”*²⁷

E que Tancredo, ignorante do alcance de seus atos, mata literal e metaforicamente o seu amor terreno, e pelo mesmo ato se dignifica, num processo de purificação (significado, justamente, do termo *catharsis*) que conduz da ira guerreira à piedade, do amor terreno à compaixão²⁸: “algo frágil e suave” na voz de Clorinda ferida e convertida “invade o seu coração”, “desarma o seu despreço”, e “força seus olhos, contra sua vontade, a lacrimejar”:

*In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch’ai cor gli scende ed ogni sdegno amorza,
e gli occhi a lagrimar invoglia e sforza.*²⁹

O limite tênue e tenso, a “linha demarcatória” entre o abandono à paixão e a civilidade se transpõe no simples desconhecimento da identidade de Clorinda por Tancredo: ele, e apenas ele, faz do embate entre as duas personagens um embate não entre amantes, mas entre guerreiros inimigos, orgulhosos e cruéis:

²⁷T. Tasso, *Jerusalém Libertada*, oitava 65; C. Monteverdi, *Combatimento di Tancredi e Clorinda*, compassos 344-383. “Ela, enquanto vacila, com voz aflita / profere suas últimas palavras / palavras que a ela um novo espírito dita; / espírito de fé, de caridade, de esperança / virtudes que agora Deus lhe infunde, / e se rebelde foi em vida, / a morta a quer serva. // “Amigo, venceste. Eu te perdôo... perdoa-me / tu também; não o corpo, que nada mais teme, / mas a alma, sim, por ela peça, e dê / a mim batismo que todas as minhas faltas lave”.

²⁸ O espectador da época, familiarizado com a obra de Tasso, tem conhecimento de que no Canto I da *Jerusalém*, Tancredo, tendo vislumbrado o rosto da guerreira Clorinda (que junto a um rio retirara seu elmo para beber água), se apaixona por ela de maneira arrebatadora. Escravo de sua paixão amorosa ele se torna incapaz de cumprir suas obrigações de guerreiro cristão. O percurso do personagem na obra é assim, de fato, emblemático deste processo de domesticação necessária das paixões.

²⁹ T. Tasso, *Jerusalém Libertada*, oitava 66; C. Monteverdi, *Combatimento di Tancredi e Clorinda*, compassos 384-394.

*Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.*³⁰

E o percurso de ascese civilizatória parece se materializar numa metáfora reiterada da passagem da escuridão à luz. Pois se a ação guerreira e os afetos belicosos têm lugar no escuro da noite, é apenas quando surgem os primeiros indícios da aurora (“*Già de l'ultima stella il raggio langue / sul primo arbor ch'è in oriente acceso*”³¹) que a ação começa a se desenlaçar no golpe mortal em Clorinda, culminando na sua ascensão etérea e diurna³²:

*S'apre il ciel: io vado in pace.*³³

O propósito mesmo da obra se define então por esta necessária progressão das trevas à luz, vivida exemplarmente por Tancredo e Clorinda e vivenciada, por contaminação catártica, pelo próprio público. Aí aparece todo o gênio criador do Monteverdi que, alterando sutilmente a ordem dos versos da oitava 54 – belíssima digressão poética do texto de Tasso – e distinguindo-a claramente das demais em termos musicais, dá um particular relevo ao trecho, que, sob a forma de uma evocação à “Noite”, exprime magnífica e precisamente isto que seria a função última da composição: levar das trevas à luz, do desconhecimento ao conhecimento³⁴:

³⁰ *Idem*, oitava 57; compassos 182-199. “Três vezes o cavalheiro aperta a dama / com braços robustos, e outras tantas / ela se solta daqueles nós tenazes; / nós de inimigo feroz, e não de amante.”

³¹ *Idem*, oitava 58; compassos 228-230. “O brilho da última estrela já empalidece / com a primeira luz que surge no oriente”.

³² A este respeito ver: Stefano La Via, *op. cit.*

³³ *Idem*, oitava 68; compassos 439- fim. “O céu se desvela, parto em paz.”

³⁴ Stefano La Via, *op. cit.*, p. 114, sustenta que o trecho, a despeito de sua posição no meio da composição, desempenharia uma função de *prólogo*, o que corrobora as nossas afirmações. A função do prólogo é justamente a apresentação – comumente sob a forma de evocação alegórica – da obra e de seus propósitos.

*Noite, que nel profundo oscuro seno
 chiudesti e nell' oblio fatto si grande,
 degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
 teatro, opre sarian si memorande.
 Piacciati ch' indi il tragga e'n bel sereno
 a le future età lo spieghi e mande.
 viva la fama lor; e tra lor gloria
 splende dal fosco tuo l'alta memoria.³⁵*

O compositor não economiza meios para deixar evidente a importância conferida por ele ao trecho, em sua reapropriação do episódio tassiano: a sua escrita, lenta e por *b mollis*³⁶, contrasta radicalmente com a escrita *concitata*³⁷ e por *b durus* que o antecede e sucede. Este trecho, e apenas este, é ainda passível de ser ornamentado pelo cantor, instrui Monteverdi na didascália já citada, manifestando sua intenção deliberada em demarcá-lo pela excepcionalidade:

*(...) la voce del Testo doverà esser chiara, ferma & di bona pronuntia
 alquanto discosta da li ustrimenti atìo meglio sù intesa nel oratione; Non
 doverà far gorghe ne trilli in altro loco che solamente nel canto
 de la stanza che incomincia Noite; (...)*³⁸

Todos estes aspectos aqui evocados, mesmo que de maneira sintética, permitem mostrar o *Combattimento* como uma aplicação bastante rigorosa, por parte de Monteverdi, via Torquato Tasso, dos princípios dramaturgicos e constitutivos da tragédia, tal como eles foram codificados por Aristóteles na *Poética*³⁹. Ou seja, o “novo poema” de Monteverdi – realização plena do

³⁵ *Idem*, oitava 54, compassos 88-133. “Noite, que na profundez de sua escuridão / escondeste fato tão magnânime, / feitos dignos de um sol claro, dignos de um teatro cheio / onde seriam tão memoráveis: / queira que os tire desta penumbra / para transmiti-los às gerações futuras. / Que viva a sua fama e que a nobre memória destes atos gloriosos, / tirada de suas trevas, brilhe.” Ver no anexo II a comparação com o texto original.

³⁶ Não existe ainda, na teoria musical da época – por essência tributária de Zarlino –, a noção tonal de escala *menor* ou *maior*, mas sim um sistema de tetracordes transponíveis, “por bemol” ou “por bequadro” (*mollis* ou *durus*, respectivamente), vinculado à prática da *solmização*.

³⁷ Ver *infra*, p. 13; nota 55.

³⁸ Cf. *supra*, p. 5. O grifo é nosso.

³⁹ Stefano La Via, *op. cit.*, afirma que o *Combattimento* teria sido a primeira realização desta natureza na época moderna, o que reveste por si só esta obra de uma importância histórica considerável.

ofício do poeta⁴⁰ – reinventa ao mesmo tempo, sob forma musical, o texto épico de Tasso e a poesia trágica de Aristóteles.

Vimos assim que, como havíamos afirmado anteriormente, o *Combatimento* resulta de uma leitura dupla e consecutiva da *Poética*. Monteverdi a retoma em sua releitura de Torquato Tasso que, por sua vez, a retomara tanto em seus textos teóricos quanto em suas realizações poéticas. A convergência é de fato notável. Mas ela esconde uma nuance importante, que parece ter implicações estéticas consideráveis. Pois percebemos nas duas abordagens do texto aristotélico uma diferença de acento fundamental: enquanto Tasso relê a *Poética* priorizando aquilo que concerne o poema épico – seu foco de interesse principal, empenhado que ele está então em rever os princípios de uma epopéia em língua italiana –, Monteverdi extrai dela principalmente os preceitos relativos à poesia trágica – contradição significativa se levarmos em consideração que se tratava, no caso do *Combatimento*, de pôr em música um texto essencialmente épico.

Veremos que o detalhe desta distinção – ou desta contradição, intrínseca à gênese do *Combatimento* – parece ser revelador de um processo de mutação estética cujas etapas se incarnam na peça monteverdiana, em função de sua complexa genealogia.

Da discordante concórdia à poética dos contrários

É ao preço de uma repercussão estrondosa que Torquato Tasso retoma, em seu projeto de alçar a poesia heróica italiana à perfeição dos clássicos, os princípios da *Poética* aristotélica. Pois a defesa firme que ele faz dos critérios aristotélicos da unidade e da verossimilhança⁴¹, expressa nos seus *Discorsi*⁴² e materializada na sua *Jerusalém Libertada*, parece se opôr frontalmente às características do poema heróico então em voga. Este poema heróico era, na realidade, um romance cavalheiresco, que tinha como modelo exemplar o *Orlando Furioso* de Ariosto. A oposição entre os dois poemas, tomados, cada um deles, como emblema de uma das concepções estéticas inconciliáveis, se materializou na famosa querela entre os antigos e modernos (romance cavalheiresco de Ariosto *versus* epopéia à antiga), que sacudiu o mundo das letras na segunda metade do século XVI. De um lado, a apologia da “imaginação, da ficção inventiva, da multiplicidade de intrigas, do livre jogo da fantasia, da sedução das aventuras amorosas”⁴³, do outro, a defesa

⁴⁰ Cf. *supra*, p. 3 e 4.

⁴¹ Cf. *infra*, p. 11-12 e nota 47.

⁴² Cf. *supra*, nota 7.

⁴³ Françoise Graziani, *op. cit.* p. 20.

do gênero elevado dos modelos clássicos, dos temas históricos e dos critérios de coerência e unidade narrativa. É nesta querela que Tasso toma partido com um poema cujos modelos são Virgílio e Homero, cujo assunto é histórico (a primeira cruzada) como aconselha Aristóteles e onde a unidade da intriga e a verossimilhança são observadas.

No entanto, contradizendo toda a polêmica criada à sua revelia, Tasso o faz sem renegar o modelo em vigor, que é o do romance cavaleiresco. Ao invés de opôr antagonicamente o romance e a epopéia, ele tenciona conciliá-los, reintegrando o romance cavaleiresco ao gênero heróico do qual ele é na realidade oriundo, fazendo dele, assim, uma espécie de epopéia⁴⁴. Contra a exclusão mútua e a contradição que opõe as duas correntes estéticas, Tasso entende construir um “porto da Concórdia”, compondo, a partir dos contrários, uma “nova mistura”⁴⁵.

Fundamental na obra de Tasso, tanto poética quanto teórica, a busca consciente de uma *discordante concórdia*, de um acordo entre as diferenças norteia todo o seu projeto, em planos diversos. Primeiramente como conciliação de princípios composicionais opostos, como vimos, ou seja, no sentido de uma compatibilização de gêneros aparentemente inconciliáveis.

Num plano mais abstrato da teoria de Tasso, a *discordante concórdia* se reporta à noção metafísica de uma unidade suprema – instância superior que agrega a multiplicidade do mundo manifesto. Infinitamente diversas, as coisas do mundo – formas, elementos, seres, objetos, afetos, ações – se solidarizam e se encadeiam numa unidade essencial. A existência de tal unidade agregadora caucionaria a pertinência do critério de unidade poética aristotélica: sendo a composição poética, para Tasso, um “mundo resumido”⁴⁶, um espelho das coisas do mundo e das ações perpetradas pelos homens⁴⁷, ela deve espelhar, analogamente, a unidade que as conjuga:

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶ *Discorsi dell' arte poetica*, III; *Discorsi del poema eroico*, III.

⁴⁷ Tasso adere à concepção positiva da *mimesis* presente em Aristóteles: num texto que comenta a *Jerusalém (Giudizio sopra la Gerusalemme)* ele afirma que a imitação é muito mais do que uma similitude, que imitar é muito mais do que simular o real. Para Tasso, imitar é a faculdade própria ao artista e ao poeta, de “estudar as similitudes”, ou seja, de penetrar a razão dessas similitudes e, conseqüentemente, penetrar a estrutura do mundo, a organização das coisas do mundo numa cadeia de semelhanças e correspondências. O gênio do poeta forma assim a estrutura artificial do poema à imagem da estrutura do mundo, formada, esta, pelo intelecto divino. O poema espelha a ordem das coisas e assume então uma função verdadeiramente especulativa, no sentido primeiro do termo.

“Assim como nesta maravilhosa obra de arte de Deus, que chamamos Mundo, vemos o céu coberto ou decorado por uma tal variedade de estrelas; e depois, descendo pouco a pouco, o ar, o mar, cheios de pássaros e peixes; a terra abrigando uma tal variedade de animais tanto ferozes quanto domésticos, e sobre a qual abundam os riachos, fontes, lagos, pradarias, campos, florestas, montanhas; com, aqui e lá, frutos e flores, geleiras e neve, moradias e plantações, solidões e desertos, e, com isto tudo, o mundo é um, guardando em seu seio tantas coisas diversas, uma sua forma e sua essência, uno o nó que une e conjuga todas as suas partes numa discordante concórdia, (...) estimo que o poeta excelente (que não chamamos divino por outra razão senão porque, semelhante em suas obras ao artista supremo, ele participa de sua divindade) deve ser capaz de compor um poema no qual, como num mundo resumido, leiamos aqui os preparativos militares, lá os combates em mar e em terra, cidades tomadas, duelos, torneios, acolá as descrições da fome e da sede, as tempestades, os incêndios, os prodígios; que encontremos nele as assembleias celestes e infernais, que se assista às rebeliões, à disputas, às errâncias, às aventuras, à encantamentos, aos atos de crueldade, de audácia, de cortesia, de generosidade; à histórias de amor felizes ou infelizes, alegres ou lamentáveis, mas que, no entanto, o poema seja um apenas, contendo tal variedade de assuntos; que seja uma sua forma e sua fábula, e que todas estas coisas sejam compostas de maneira que estejam ligadas umas às outras pela necessidade ou pela verossimilhança, ao ponto de que, se um só elemento fosse retirado ou deslocado, tudo estaria arruinado.”⁴⁸

Neste trecho de inegável beleza, Tasso, aqui imitador de Plotino, instaura o *logos* poético à medida da razão do universo, conciliadora dos múltiplos e dos contrários. Mas se ele revela aqui uma visão de mundo neo-platônica de sabor ainda francamente renascentista, sua *praxis* aponta para novas frentes. Em sua concepção poética Tasso coloca o *conchetto* – idéia, conceito transposto em imagem metafórica – acima de uma categoria simplesmente ornamental e, entendendo-o como a substância mesma do

⁴⁸ Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, II, p. 111-112. Tasso cita aqui diretamente, no fim deste trecho, o final do capítulo VIII da *Poética* de Aristóteles (1451a) que afirma, a respeito da necessária unidade da história narrada no poema: “Assim como em outras artes de imitação, a unidade de imitação resulta da unidade do objeto, a história, uma vez que ela é imitação de ação, deve ser imitação de uma ação una e que forme um todo; e as partes constituídas pelos atos realizados devem ser ordenadas de maneira que, se uma delas é deslocada ou suprimida, o todo seja perturbado e desordenado. Pois aquilo que se acrescenta ou se omite sem efeito visível não constitui parte do todo.”

pensamento poético, abre caminho para o *conceitismo* seiscentista⁴⁹. Sua poesia é marcada pela força penetrante dos *conceiti*, pela *acutrezza* de metáforas que exploram sobretudo a proximidade de contrários - *oxímoros*, paradoxos, mas sobretudo antíteses, que são aproximações, justaposições de idéias opostas. Elas conferem ao texto, o que é significativo em termos estéticos, um grande apelo patético. A antítese se tornará de fato bastante característica da linguagem poética do barroco, cuja força repousa em grande parte na dimensão emocional do discurso. Ela pode ser considerada como uma outra modalidade do princípio da *discordante concórdia* que condiciona o ideal poético de Tasso. “Ao invés de procurar um meio-termo entre os extremos viciosos a evitar, trata-se, em Tasso, de aproximar os contrários pra os elevar e os transformar em virtudes”. Ele busca “integrar os contrários numa unidade mista que tira dos opostos uma substância viva”⁵⁰. E é isto que faz, justamente, a figura da antítese, não sendo de se espantar a predileção de Tasso por ela e a sua recorrência no texto. Inúmeros são os exemplos existentes no texto do *Combatimento*, dentre os quais citamos aqui alguns apenas:

*Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.*⁵¹

*Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fier nemico e non d'amante.*⁵²

*Pregoti (se fra l'armi han loco i prieghi)
che' l tuo nome e' l tuo stato a me tu scopra.
accio ch' io sappia. o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la mia vita honore.*⁵³

⁴⁹ Françoise Graziani, *op. cit.*, 39-42.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ “Miserável, porque te alegras? Ó quão tristes / serão teus triunfos e infeliz tua vitória! / Teus olhos pagarão (se em vida restares) / cada gota deste sangue com um mar de pranto.”

⁵² “Três vezes o cavalheiro aperta a dama / com braços robustos, e outras tantas / ela se solta daqueles nós tenazes / nós de inimigo feroz, e não de amante.”

⁵³ “Peço-lhe (se é que em combate têm lugar os pedidos) / que me revele seu nome e suas armas / para que eu saiba, vencido ou vencedor / quem a minha vida ou minha morte honora.”

*Ella mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme:
parole, ch'a lei novo spírto ditta,
spírto di fè, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.⁵⁴*

*Non morì già, che sue virtuti accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse
vita con l'acqua chi col ferro uccise.⁵⁵*

Na obra de Tasso são perceptíveis, assim, as oscilações características de um período transicional, de substituição de modelos não apenas estéticos, mas também de representação de mundo.

E neste contexto de mutação, a maneira pela qual Monteverdi se apropria do texto de Tasso e da *Poética* – focalizando-se no resgate das características da poesia trágica – é bastante significativa da adoção de novos valores estéticos que apontam para uma acentuação do *pathos* poético. Pois, em última análise, o que distingue a tragédia dos outros gêneros descritos por Aristóteles senão a exploração voluntária das potencialidades patéticas da poesia, colocadas a serviço da *catharsis*? Senão o impacto emocional da reversão de fortuna e de afeto; das “peripécias” e “reconhecimentos”, que num lance tão súbito quanto inevitável conduzem da felicidade ao infortúnio, do contentamento ao desespero, da ira à compaixão, da guerra à paz, ou vice-versa? A oposição entre as paixões é tão mais exacerbada quanto mais imediato for o caráter da reversão.

Ora, se nos voltarmos novamente para o prefácio monteverdiano, com o qual iniciamos este texto, veremos que o projeto confesso do compositor não é outro senão a expressão desta franca oposição:

“(…) reencontrei a descrição que ele [Tasso] faz do combate de Tancredo e Clorinda, de maneira que eu tivesse, para pôr em canto, dois afetos contrários: isto é, a guerra, a oração e morte.”

⁵⁴ “Ela, enquanto vacila, com voz aflita / diz suas ultimas palavras / palavras que a ela un novo espírito dita; / espírito de fé, de caridade, de esperança / virtudes que agora Deus lhe infunde, e se rebelde / foi ela em vida, a morta a quer serva.”

⁵⁵ “Ele não desfalece já; junta todo o seu vigor / naquele momento, põe em guarda o coração, / contendo sua aflição, para tentar dar / vida com água àquela que com ferro matara.”

Mas o prefácio é mais extenso do que isto. Tomemos o seu início:

“Tendo eu considerado que as nossos afetos, ou sentimentos, são principalmente três, ou seja, a cólera, a temperança e a humildade ou súplica, como bem afirmam os melhores filósofos, e que a natureza mesma de nossa voz pode ser elevada, baixa ou mediana, e que a arte musical o faz ver claramente pelos termos *animado*, *mole* e *temperado*; e tendo encontrado nas composições dos compositores do passado exemplos do *mole* e do *temperado*, mas nunca do gênero *animado*, (...) e sabendo que os contrários são de natureza a comover grandemente nossa alma, finalidade que deve perseguir a boa música, como afirma Boécio (...), por todas estas razões, me dediquei à encontrá-lo, não sem trabalho e dificuldades⁵⁶.

O que nos parece sobressair nesta declaração é sobretudo o desejo de polarizar ao extremo os *affetti*. Monteverdi reduz toda a coleção de sentimentos humanos a três categorias ou gêneros básicos:

gênero “animado” - Cólera/guerra

gênero “temperado” - Temperança

gênero “mole” - Humildade, súplica/oração, morte

Em seguida, não tendo encontrado, segundo ele, expressão musical para os dois gêneros extremos (gênero animado – gênero mole), mas apenas pra o “mole”, ele vai procurar, laboriosamente, uma maneira de expressar musicalmente aquele que falta, ou seja, o gênero “agitado”. E esta polarização voluntária, ele vai justificá-la, afirmando que “*os contrários são de natureza a comover grandemente nossa alma*, finalidade que deve perseguir a boa música”. Ou seja, afirmando o poder mobilizador da oposição dos contrários, e a sua necessidade ética – a oposição dos contrários comove, e esta comoção lhe parece ser a função primeira da música. Nada mais lógico, diante de tais declarações, que ele fosse buscar na *Poética* não os preceitos da poesia épica

⁵⁶ “*Havendo io considerato le nostre passioni, od' affettioni, del animo, essere tre le principale, cioè, Ira, Temperanza, & Humilità o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa & mezzana: & come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, & temperato, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle & temperato; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica (...) & sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona musica, come afferma Boetio (...) perciò mi posi con non poco moi studio, & fatica, per ritrovarlo (...).*”

como o fez Tasso, mas aqueles da poesia trágica, “comovente” por princípio, e apoiada justamentete na potencialidade patética da contraposição de afetos opostos.

Monteverdi parece desta maneira retomar e ao mesmo tempo subverter o “divino poeta”: Tasso identificava, como vimos, as forças discordantes no todo, na multiplicidade do mundo, em meio ao mundo estratificado (o céu e suas estrelas, o ar, o mar e seus peixes, a terra e seus frutos, os homens e seus afetos, histórias de amor alegres ou tristes, felizes ou infelizes...), mas entendia esta discordância como algo conciliado pela unidade do todo, por uma força que une toda a diversidade de coisas num mundo coeso, uno – o “*nó que une e conjuga todas as suas partes numa discordante concórdia*”. Assim, seu esforço de poeta consistia em reproduzir no poema esta “discordante concórdia”, que não é outra coisa senão a razão que governa o universo múltiplo. O ideal poético residia então, para ele, na conciliação das diferenças, na solidarização dos contrários, numa unidade mista que, espelhando o mundo, instrui⁵⁷. Se o próprio Tasso, no entanto, em sua *praxis*, já apontara para novos ideais estéticos, integrando na escrita da *Jerusalém* uma energia patética que emanava da força penetrante dos *concetti*, da justaposição dos contrários, caberá a Monteverdi consolidar definitivamente a mutação estética: diferentemente do poeta, ele parece querer não mais apenas identificar, compatibilizar e justapôr as diferenças, mas sim exacerbá-las, radicalizar ao extremo os contrastes de maneira a extrair dos opostos uma energia *mobilizadora* capaz de comover, de “*movere l’animo*”. A composição poética deixa a função especulativa e cognitiva que a ela confiara o poeta quinhentista para assumir uma função eminentemente persuasiva, onde o poder patético dos contrários vai desempenhar um papel preponderante.

Assim, de Tasso a Monteverdi, partindo da *concórdia discordante* para chegar a uma poética dos contrários, se desenha um percurso que, resultante de releituras sucessivas da *Poética* aristotélica, conduz de uma concepção poética tardo-renascentista à consolidação completa de uma ética e de uma estética barrocas, apoiadas na força persuasiva e mobilizadora dos contrastes. O *Combattimento* condensa, na sua gênese, todo este percurso. Essa é a razão de sua notável espessura de significados e talvez, de seu inegável poder de sedução.

⁵⁷ cf. nota 43.

ANEXO I

Texto <i>Gerusalemme Liberata</i> T. Tasso	Texto <i>Combatimento di Tancredi e Clorinda</i> , C. Monteverdi
<p>Oitava 52: Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima degno a cui sua virtù si paragone. Va girando colei l'alpestre cima verso altra porta, ove d'entrar dispone. Segue egli impetuoso, onde assai prima che giunga, in guisa avien che d'armi suone, ch'ella si volge e grida: “O tu, che porte, che corri si?” “Risponde: “E guerra e morte.”</p>	<p>Tancredi che Clorinda un homo stima vol ne l'armi provarla al paragone. Va girando colei l' alpestre cima ver altra porta, ove d'entrar dispone. Segue egli impetuoso, onde assai prima che giunga, in guisa avvien che d'armi suone ch'ella si volge e grida: “O tu, che porte, correndo si?” Rispose: “E guerra e morte”.</p>

ANEXO II

Texto <i>Gerusalemme Liberata</i> T. Tasso	Texto <i>Combatimento di Tancredi e Clorinda</i> , C. Monteverdi
<p>Oitava 54: Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno teatro, opre sarian sí memorande. Notte, che nel profondo oscuro seno chiudesti e ne l'oblio fatto sí grande, piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno a le future età lo spieghi e mande. Viva la fama loro; e tra lor gloria splenda del fosco tuo l'alta memoria.</p>	<p>Notte, che nel profondo oscuro seno chiudesti e nel' oblio fatto sí grande, degno d'un chiaro sol, degno d'un pieno teatro, opre sarian si memorande. Piacciati ch' indi il tragga e'n bel sereno alle future età lo spieghi e mande. Viva la fama lor; e tra lor gloria splenda dal fosco tuo l'alta memoria.</p>

Maya Suemi Lemos é professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e ocupa cargo de Técnico em Assuntos Culturais junto à Funarte/ RJ (MinC). Doutora e mestre em História da Música e Musicologia pela Université de Paris IV – Sorbonne e licenciada em Educação Artística pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), suas pesquisas se desenvolvem nas áreas da Estética e da História das Artes, com foco sobre as relações entre as manifestações artísticas e a história das mentalidades.

DA POÉTICA E DOS CONTRÁRIOS:
RELEITURAS NO *COMBATIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA* DE TASSO/MONTEVERDI