

IMITATIONE PROPRIA DEL PARLARE

CLAUDINEI CÁSSIO DE REZENDE*

[Livro: CHASIN, Ibaney. *Música Serva D'Alma*. Claudio Monteverdi: ad voce umanissima. São Paulo: Perspectiva, 2009. 502 p.]

Imitatione propria del parlare, assim Claudio Monteverdi (1567-1643) definiu sua música numa carta a Striggio em 1616. Ao atinar com a perda da sensibilidade e da razão estéticas, imposta pelo perverso *modus faciendi* do metabolismo social do capital, urge das entranhas a volição pela busca de uma universalidade do devir humano. Eis, portanto, o motivo da obra de Ibaney Chasin, *Música Serva D'Alma*, que agora vem a público num sustancioso volume sobre a lógica compositiva monteverdiana; interessa ao autor, o primígeno evolver dramático e mimético do canto monteverdiano, numa fórmula sintética, o modo pelo qual o canto fora forjado pela manifestação autêntica dos sentimentos. E, justamente por se tratar de uma *mimesis do sentir*, o autor não se limita a traçar a estrutura musical dramática de Monteverdi – o que já seria louvável –, mas traça também o *de-onde-para-onde* do homem do Renascimento, condição imprescindível no desvelar da individuação seiscentista.

Ibaney Chasin sustenta que o canto monteverdiano não é uma imitação da poesia, uma *mimesis* de outra estrutura artística escrita, mas é expressão em música do mundo poético dos afetos; é, deste modo, uma *mimesis della voce*. Daí sua explicação da desobrigação com a rima no canto, exatamente pela rima na fala ser inatural; enquanto o canto busca a natureza dos sentimentos, ou seja, a música deve *falar cantando*. O canto exprime com as palavras e com as nuances da voz na expressão das sensações humanas, assim definidos: concitado, mole e temperado, como expressão das paixões humanas envoltas na ira, na temperança e na súplica. O canto confere afeto pela voz, condição carente na poesia. Esse reconhecimento é um dos principais traços de originalidade da pesquisa de Chasin, que acaba por contrapor a tendência interpretativa dominante.¹ A percepção de que o gênero concitado, por exemplo, se manifesta claramente pela primeira vez no canto monteverdiano corrobora a tese de Ibaney Chasin sobre o canto como expressão autêntica dos afetos: o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composição realizada a partir das oitavas tassianas de *Gerusalém Libertata*, configura-se pela primeira vez no cenário musical a textura concitada pela reiteração insistente e agitada de uma mesma nota vocal e instrumental.² A música através do canto, sentida e engenhada em orgânica autêntica, passa a se armar como plasmação sonora da esfera dos sentimentos, da vida afetiva concreta; porque canto é voz que se consubstancia enquanto *mimesis* anímica – e vale lembrar, essa conectividade entre voz humana e afeto não é discernimento quincentista, porquanto a *Retórica* de Aristóteles³ já chamava a atenção nesse sentido. Contudo, em Claudio Monteverdi a dinâmica musical do canto deve, obrigatoriamente, expressar os afetos: assim o foi quando o músico rejeitou a possibilidade do canto imitar os sons do vento, pois canto deve ser *imitatione propria del parlare*, da voz humana: o poema *Le Nozze di Titede* fora enviado por Striggio a Monteverdi por ocasião das bodas de Ferdinando e Caterina de Medici, e, numa nítida reflexão estética, o músico asseverou a impossibilidade de cantar coisas não-humanas. “*Como [...] poderei imitar o falar dos ventos, se estes não falam? E como poderei, com estes meios, mover os afetos?*”.⁴

Melodia e palavra se compartilham; os significados humanamente inteligíveis possibilitam o canto, transfundindo o poético em subjetividade

apaixonada, conclui Chasin⁵ em torno das diferenças dos gêneros artísticos poesia e canto. Os movimentos afetivos urdidos na poesia tomam forma por meio da letra. A palavra não os forja numa objetivação concreta, diferentemente do canto; isso equivale a dizer que a distinção singular entre canto e poesia é manifestação *in concreto* dos sentimentos sentidos. O canto, em relação ao poético, envolve um novo, expressivamente:

[...] ao transmutar a palavra poética em musical, a melodia, que crava o poético de si, o faz manifestação de uma interioridade *concreta*, porque *sensível*, melodia que, por ser o que é, distingue-se *in essentia* de uma (possível) interioridade poética pulsante, *sobreexcedo-a ao transfundi-la em canto*.⁶

E é esta assertiva que o autor pretende sustentar na Parte Dois do livro, através da análise imanente das partituras compostas por Monteverdi. Embora o tema da estética hegeliana não seja o centro da análise de Ibaney Chasin, a certa altura, aparentemente, o autor esbarra no debate estético hegeliano: se, por um lado, para Hegel existe uma dimensão estética das formas do suprassumir (*aufheben*) da arte pela própria arte na hierarquização da manifestação artística adequada à representação do espírito; por outro lado, Ibaney Chasin parece determinar como superior a música com canto em detrimento da música instrumental.⁷ Não obstante, o debate de Ibaney Chasin não é similar ao debate da dissolução da arte em Hegel: o que está em jogo não é a manifestação adequada da *ideia*, mas a manifestação mais adequada dos sentimentos humanos na arte, aliás, a projeção indestrinçável entre arte e vida, entre música e alma humana.

A análise acerca do Renascimento, advinda na Parte Três, não é exercício objetivando acrescer conteúdo sobre esta fase histórica; seu objetivo, todavia, busca sustentar o *porquê ontológico da subjetividade posta pela música monteverdiana*.⁸ Neste sentido, é vital a percepção de que o homem do Renascimento se depara com uma condição objetiva até então inédita: a instauração de uma individuação enorme colocada pelo mundo burguês; surge, assim, o que Agnes Heller determinou como *concepção dinâmica do homem*, em contraposição à individuação estática do homem da Antiguidade,⁹ esta, fruto, evidentemente, da incapacidade do homem de encontrar resolução de seu mundo produtivo com

independência das forças naturais; este nascimento do mundo burguês engendra uma nova divisão entre indivíduo e sociedade, da qual se pode concluir que o Renascimento é a era do homem ativo, da subjetividade.

Hamlet é um célebre exemplo dessa transmutação da individuação moderna. As tragédias e vicissitudes dos homens se entificam em Hamlet como a tragédia da personalidade, cuja resolução só pode ocorrer na individualidade. Diferentemente do herói grego que incorpora os valores da comunidade dos homens, o gênero humano se faz indivíduo em Hamlet; noutras palavras, o poder de ação individual – que não está posto diretamente aos gregos – plasma-se em Hamlet, dando-lhe opção de ação.

György Lukács¹⁰ sustenta que o Renascimento é a gestação da nova afetividade. Todas as relações humanas, sobretudo a relação amorosa, toma nova forma a partir da modernidade, o que atesta as enormes discrepâncias entre *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*. Enquanto a relação amorosa no primeiro caso é mediada pelo adultério e o matrimônio regulado pelas convenções; no segundo caso, uma luta histórica entre duas famílias não é capaz de impedir a ação amorosa entre duas pessoas. A diferença fundamental é o *agir*. As convenções medievais começam a cair em favor de uma individuação regulada pela ação, pelo poder concreto de decisões. Todas as ações de Hamlet são efetivadas a partir de suas decisões subjetivas. Com o *agir*, Hamlet reordena continuamente a interioridade no fluxo das circunstâncias dramáticas que sua vida e suas decisões vão lhe impondo a cada passo.¹¹ A edificação dos afetos está ligada diretamente à individuação nova que se põe com o nascimento do mundo burguês. A tragédia shakespeariana, por exemplo, só pode ser posta em ação pelo mundo afetivo genérico que se põe no exemplar individual, como se vê no impulso dilacerante do amor de Julieta; no amor de Hamlet pelo seu pai, que exige uma resolução vingativa. No amor está em jogo a personalidade – capacidade subjetiva da individuação moderna – porque “*todas as suas facetas são chamadas à vida, de modo que deste complexo sentimento ativo a inteira subjetividade desponta, em jaez, dimensão e limites*”.¹² O amor quincentista é síntese de uma individualidade posta, pela primeira vez na história, pela livre escolha. O que não significa dizer que o Renascimento não carregou consigo certos estranhamentos do passado e, menos ainda, que não engendrou novas formas

de individuação igualmente trágicas, como o *pulso utilitarístico* seiscentista, decorrente do amadurecer do mundo do capital. Esta tragédia, diz Ibaney Chasin, é a tragédia cantada por Monteverdi.

Imitatione propria del parlare se plasma *in drama*, conclui o autor em *Música Serva D'Alma*.¹³ Um dramatismo que não é mais nada senão o seu pulso vital consubstanciado em melodia. Exatamente por isso, diferentemente poesia, no canto a prosódia não funda a melodia. No canto é a voz que gera e ordena a sonoridade da palavra, de tal sorte que na "*imitatione del parlare a sonoridade dominante é a sonoridade dos afetos sentidos*", o que significa dizer que "*a interpretação desta mimesis della voce tem de enraizar e realizar a palavra na prosódia que nasce da melodia*".¹⁴

NOTAS

* Claudinei Cássio de Rezende é doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Professor do Centro Universitário Fundação Santo André. E-mail: rezende@fsa.br

¹ A tendência interpretativa dominante pressupõe o canto como simples poesia em monofonia. A tese central de Ibaney Chasin contrapõe, pela análise imanente das composições de Monteverdi, essa referida interpretação, apresentando o canto como *imitatione propria del parlare*, aliás, *mimesis della voce* entificando as paixões humanas; voz que se positiva em expressividade, alma *in affectu*. Cf. CHASIN, Ibaney. *Música Serva D'Alma*. Claudio Monteverdi: ad voce umanissima. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 8-9; 90-104.

² CHASIN, Ibaney. *Op. cit.*, 2009, p. 23.

³ Aristóteles, *Retórica* (III, 1, 1403 b).

⁴ CHASIN, Ibaney. *Op. cit.*, p. 52 e p. 148.

⁵ *Idem*, p. 168.

⁶ *Idem*, p. 171-172. Grifos do autor.

⁷ O que arrima e fundamenta a hierarquização da arte imposta por Hegel é o entendimento de que a manifestação artística é instrumento da materialização do espírito. Nessa hierarquização da arte fica fácil perceber por que Hegel vê a arquitetura como a arte menos elevada: numa fórmula anti-kantiana, quanto mais uma arte depende da matéria corpórea para se representar, menos manifesta adequadamente a ideia. Além disso, a arquitetura mais do que

qualquer outra arte toma emprestados modelos da natureza inorgânica. Por isso, situada acima da arquitetura, a escultura deixa de ser somente mecânica para dar forma a individualidade. De tal sorte que a escultura dá lugar às três artes da saída da arte, a fim de acabar com a espacialidade: a pintura, que pode apresentar formas para além da espacialidade física; a música, que é o primeiro gênero artístico estético que consegue se desvencilhar totalmente da espacialidade. Embora ainda sensível, seu material atinge um grau mais profundo de subjetividade, pois o som supera a coexistência indiferente própria do espaço. Esse movimento de interiorização (própria das artes românticas) desemboca na terceira arte da saída da arte, a saber, a poesia. De modo que, para Hegel, o som na música ainda está diretamente ligado a sensibilidade, isto é, puramente sentimental. O som na poesia, ao contrário, atinge o sentimental, mas não só isso, também é dotado de significado, representando mais autenticamente a ideia. A conclusão a que se chega é que o som da música amalgamado às palavras é a arte que suprassume a própria arte – o canto numa música; manifestação mais adequada do espírito. Cf. HEGEL, G.W.F. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. e HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007. Para o tema da dissolução da arte em Hegel, Cf. REZENDE, Claudinei C. *O Momento Hegeliano da Estética: a auto-superação da arte*. Kínesis. Nº 1, p. 11-21, março de 2009.

⁸ CHASIN, Ibaney. *Op. cit.*, p. 361.

⁹ Cf. HELLER, Agnes. *L'uomo del Rinascimento*. Firenze: La Nuova Italia, 1977, p. 1-7.

¹⁰ LUKÁCS, György. *Estética*. 2 volumes. Traduzione di Anna Marietti Solmi. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1963. Cf. especialmente *La lotta per la liberazione dell'arte: vita quotidiana, persona privata e bisogno religioso*.

¹¹ CHASIN, Ibaney. *Op. cit.*, p. 425.

¹² *Idem*, p. 435.

¹³ *Idem*, p. 478.

¹⁴ *Idem*, p. 482.