

ORFEU O MITO, E A ÓPERA

Robson Bessa

Mestre em Música pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (ESMU-UFMG); doutorando na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG), palestrante e conferencista sobre música e literatura italiana dos séculos XVII ao XVIII.

E-mail: robsonbessa@yahoo.com.br

Resumo

Esse artigo pretende refletir sobre a importância do mito de Orfeu para o nascimento e subsequente desenvolvimento da ópera no período Barroco, mostrando como os poetas e compositores modificaram partes desse mito, sobretudo seu final, para adequá-lo ao mundo cristão de fins do século XVI e início do XVII, associando Orfeu a Jesus Cristo. O ponto de partida do artigo é a importância que os criadores da ópera deram ao mito para exemplificar uma monodia perfeita. Em seguida o artigo oferece uma análise do percurso desse mito no desenvolvimento da ópera barroca e sua importância ainda em fins do século XVIII e conclui, mostrando como vários interesses forjaram mudanças no final trágico do mito de acordo com as ideologias políticas e artísticas vigentes.

Palavras-chave: Mito de Orfeu; teoria dos afetos; ópera barroca; *lieto fine*.

Introdução

De acordo com Jean-Pierre Néraudau, os homens cultos do século XVII usavam a mitologia como “*grille de lecture du monde, pratiquant constamment l’allégorie*” (CORNETTE, 1986, p. 513). A afirmação de Néraudau ilustra como os poetas

e músicos italianos de fins do século XVI se utilizaram do mito de Orfeu com a intenção de justificar os ideais estéticos que fizeram surgir a ópera.

As intensas modificações estéticas propostas pelos músicos e teóricos para a música de fins do século XVI e início do XVII, refletiam tendências já presentes na literatura e nas artes plásticas. Uma dessas tendências era a vontade de “*muovere gli affetti*”, e que segundo Giovanni Bardi, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, dentre outros, só seria possível com uma linguagem bastante diferente da polifonia renascentista. Bardi em suas cartas a Galilei chega mesmo a dizer que a polifonia seria mais apreciada pelo populacho! (CHASIN, 2004).

Nesse contexto, o mito de Orfeu seria a alegoria perfeita para os membros da Camerata Bardi e das outras cameratas que surgiram na Itália nesse momento, pois Orfeu cantava uma monodia que movia os afetos de animais, monstros, humanos e mesmo deuses; e foi a monodia, em oposição à polifonia, a linguagem adotada pela vanguarda italiana e que fomentou o início do Barroco na música.

De acordo com Barthes (1957), “*le mythe est un système de communication, c’est un message*” (p. 179), assim sendo esses compositores e poetas estavam criando uma mensagem clara de oposição ao sistema vigente, a *stablishment* musical, pois a polifonia era muito bem estabelecida e apoiada pela igreja católica e por diversos setores da sociedade renascentista. Evidentemente, Barthes está se referindo preferencialmente ao discurso que um mito moderno proporciona, mas como veremos, os compositores e poetas se apropriaram do mito de Orfeu para construir uma imagem, uma mensagem que transmitisse o poder da música.

Orfeu, mito mais popular na história da ópera

Segundo Buller (1995), foram compostas 15 óperas, entre 1600 e 1762, a partir do mito de Orfeu. Entretanto, Rosalind Halton enumera 20 obras de 1599 a 1699, incluindo intermédios, *ballets*, mascaradas e óperas. De acordo com Tommasini, Orfeu foi o mito mais popular na história da ópera, pois, foram compostas 60 óperas sendo Euridice (1600), de Jacopo Peri, a primeira ópera que nos chegou em sua totalidade, e “Orphee” (1993), de Philip Glass a mais recente (TOMMASINI, 1997, BULLER, 1995).

Tommasini, cronista do New York Times, ressalta que foi o poder transcendental da música, a popularidade presente no mito de Orfeu, que promoveu sua popularidade entre os compositores e libretistas desse período. O músico como herói foi outro aspecto do mito ressaltado por Tommasini como característica que fez de Orfeu o mito mais popular como libreto de ópera.

Entretanto, de acordo com Buller, foi o grande potencial teatral que tornou Orfeu o mito mais abordado na história da ópera, pois temos: casamento, morte trágica, viagem aos infernos, duas separações dos amantes e também devido à capacidade da música em abrandar qualquer coração e vencer qualquer obstáculo.

Orfeu entre os Argonautas

A primeira versão conhecida do mito de Orfeu é proveniente da “Quarta Pítica”, de Píndaro, do século VI a.C. Segundo Píndaro, Orfeu filho de Apolo foi fundamental para a expedição dos Argonautas, mas de acordo com Brunel (1997), não explica o motivo dessa importância. Somente nos “Poemas argonáuticos”, de Rodes, séc. III a.C. e nos “Argonáuticos” de Valerius Flaccus, I a.C., encontramos uma justificativa para a presença de Orfeu nessa expedição:

- Orfeu quando canta tem o poder mágico para atrair as árvores para se transformarem em madeira naval;
- Canta para impedir que as Simplégadas se juntem esmagando os navios;
- Com a lira anula o canto das sereias (BRUNEL, 1997, p. 761).

Curiosamente Graves (1985) nos fornece outra genealogia de Orfeu, citando as mesmas fontes. Graves diz que Orfeu era “hijo del rey tracio Eagro y la musa Calíope-Apolo le regaló una lira y las Musas le enseñaron a tocarla, de tal modo que no sólo encantaba a las fieras, sino que además hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música”¹(GRAVES, 1985, p. 123).

As versões de Virgílio nas “Geórgicas”, e de Ovidio nas “Metamorfoses” relatam a descida de Orfeu aos infernos (Hades), sendo que Plutão, apesar de aceitar a libertação de sua amada, impõe ao herói a obrigação de não olhar para Eurídice, pois a perderia para sempre. Orfeu não resiste e perde Eurídice. Tremendamente decepcionado, ele vaga pelo mundo e é trucidado pelas meneidas ou bacantes por não querer “brincar” com as mesmas. Nas versões de Ésquilo e Erastótenes, as bacantes fundamentalistas mataram Orfeu por continuar adorando Apolo, e Ovídio atribui a invenção da pederastia a Orfeu, após perder definitivamente Eurídice (BULLER, 1995; BRUNEL, 1997).

Orfeu e a música nos séculos XV ao XVIII

A primeira tragédia baseada no mito de Orfeu, segundo Buller, foi o drama renascentista “Orfeo” de Poliziano, composta em 1480 para um banquete de

1 Extraído de Píndaro: *Odas Píticas in.176, con Escoliasta; Esquilo: Agamenón 1629-30; Eurípides: Bacantes 561-4; Apolonio de Rodas.*

Francesco Gonzaga em Mantua. Poliziano se baseou na versão Ovídio, em que Orfeu é morto pelas bacantes por ter criado a pederastia. A importância dessa obra se deveu principalmente ao fato de ter sido um predecessor dos dramas barrocos e também por:

- Ter sido o primeiro drama secular em vernáculo (italiano) desde a antiguidade, assim como seriam as óperas barrocas;
- possuir canções que exploram o caráter emotivo, interrompendo o drama;
- ter sido imitado pelos libretistas barrocos segundo Buller (1995) e Grout-Pallisca (2000).

O “Orfeu” de Poliziano serviu de ponto de partida para Ottavio Rinuccini (1562-1621), que escreveu o libreto para a “Euridice” (1600), composta por Jacopo Peri (1561-1633), imitando a combinação do imaginário pastoral e do drama trágico feita por Poliziano. Peri-Rinuccini combinam a tradição pastoral e a trágica, criando um clima sentimental quase romântico, retomando o discurso patético já presente no “Orfeu” de Poliziano (BULLER, 1995, p. 61; GROUT-PALLISCA, 2000).

Alteração do final do mito de Orfeu- lieto fine

Contrariamente a Poliziano, Peri e Rinuccini alteram o fim do mito de Orfeu apresentado por Virgílio, evitando a morte trágica do herói mitológico por causa da pederastia e apresentam em seu lugar o *lieto fine* - uma convenção originada do drama pastoral (BULLER, 1995; GROUT-PALLISCA, 2000).

Rinuccini, percebendo sua ousadia, justifica no prefácio do libreto as alterações que fez, dizendo que os gregos faziam o mesmo, citando como exemplo a tragédia “Helena”, de Eurípedes, onde Helena sequer foi raptada de Tróia. Outro motivo possível para a inclusão do *lieto fine* seria o fato da maioria dos dramas pastorais italianos terminarem com um casamento, inspirados nos Idílios de Teócrito, Virgílio e outros poetas bucólicos (BULLER, 1995).

A “Euridice” de Peri e Rinuccini foi apresentada em cinco de outubro de 1600, dia seguinte ao casamento entre Maria de Medici e Henrique IV da França, e segundo Buller, o *lieto fine* seria mais apropriado para as festividades do casamento.

Le nuove musiche

Como vimos no início deste texto, o canto monódico de Orfeu foi a imagem ideal encontrada como meio de representar os novos ideais estéticos para a música do final da Renascença e início do Barroco. Essa música foi batizada por Giulio Caccini

de “*Le nuove musiche*”, nome também de seu tratado publicado em 1602, em que esclarece os ideais dessa nova música (BESSA; RAJÃO 2013).

Essa nova música, que, segundo os historiadores tradicionais, transformaram em mito, surgiu da busca das cameratas italianas em reconstruir o teatro da Grécia Antiga. Essa busca levou alguns intelectuais e músicos a repensar a relação entre música e texto, propondo como Bardi, o fim da polifonia em favor da monodia (BESSA; RAJÃO 2013). Entretanto, como mencionamos acima, cremos que a tragédia grega foi um modelo, assim como o foi para os pintores, arquitetos renascentistas. Conforme as pesquisas mais recentes, essas cameratas não queriam simplesmente recriar a tragédia grega, mas sim usá-la como modelo, fazendo um *emulatio*.

Para a *nuove musiche*, o texto era mais importante que a música, e ele deveria mostrar as emoções e os estados d’alma, a melodia deveria seguir o ritmo e a pronúncia natural das palavras. Grandes músicos, teóricos, filólogos como Peri, Caccini, V. Galilei, G. Strozzi, G. Mei participaram da Camerata Bardi, que durou de 1573 a 1590, onde emularam a *nuove musiche*, e produziram obras teóricas como “Dialogo della Musica Antica et della Moderna” de Vincenzo Galilei, pai de Galileu Galilei (CHASIN, 2004; GROUT-PALLISCA, 2000).

Entretanto, a Camerata Bardi não foi o único lugar onde se pensou a mudança drástica da linguagem renascentista para a barroca. Esse, a nosso ver, foi um fenômeno que ocorreu por quase toda a Itália e que rapidamente se espalhou pela Europa, devido a uma sensibilidade e desejo de mudança que refletia a nova ordem social, religiosa e financeira e política, surgidas após a descoberta das Américas, que desencadeou o Maneirismo e posteriormente o Barroco.

Um exemplo importante de uma nova estética musical fora de Florença, da Camerata Bardi, foi a obra “*La rappresentatione di anima e di corpo*”, 1600, de Emilio Cavaliere, criada dentro de um contexto sacro para atender às exigências da Igreja Católica pós contra-reforma.

Claudio Monteverdi - La Favola d’Orfeu

Apesar das intensas pesquisas das várias cameratas, foi Claudio Monteverdi (1567-1643) que transformou em grande arte as experiências e debates de seus contemporâneos. Curiosamente, Monteverdi jamais abandonará a polifonia, mas criaria uma monodia mais rica e expressiva, usando ambas, polifonia e monodia, de acordo com as necessidades dramáticas de seu “Orfeu”.

Monteverdi, no prefácio de seu oitavo livro de madrigais, refuta as vigorosas críticas de Giovanni Artusi (1540-1613), publicadas no tratado “L’Artusi overo l’imperfezione della musica moderna” e define a polifonia como prima pratica e a monodia como ceconda (MONTEVERDI, 2011; CHASIN, 2009). Monteverdi diz em seu prefácio que a palavra não deveria ser serva, “mas senhora da harmonia”!

A primeira versão do “Orfeo” (1607) de Monteverdi/Alessandro Striggio (1573-1630) composto para a Semana Santa apresenta o mito intacto de acordo com a versão de Ovídio, apresentada por Poliziano, sem *lieto fine*. No final Orfeu perde definitivamente Eurídice. Entretanto, não há menção à pederastia (BULLER, 1995).

Na segunda representação do “Orfeo”, Monteverdi faz uma revisão do libreto, onde Orfeu, como consolo pela perda definitiva de Eurídice, é conduzido por Apolo ao Olimpo. De acordo com Buller, esse retorno ao *lieto fine* se deve provavelmente à grande popularidade do drama pastoral italiano, em que temos sempre um final feliz; e também porque os compositores barrocos passaram a se sentir à vontade para alterar os mitos de acordo com suas necessidades, influenciados pelo “Orfeo” de Peri (BULLER, 1995).

Outro aspecto ressaltado por Buller que ocasionou a alteração do final do mito de “Orfeo” seria a associação deste com a vida de Cristo. Segundo Buller, esse fenômeno começa com Marsilio Ficino (1433-1499). Entretanto, em conversa com a professora Teresa Virgínia, a mesma mencionou que a associação do mito de Orfeu com a vida de Cristo começa no século I d.C., com Clemente de Alexandria, que no seu *proptreptique* exorta os gregos a verem em Orfeu o Cristo (D’ALEXANDRIE, 2004).

No prólogo do “Orfeo”, Monteverdi mostra sua vinculação com as novas correntes estéticas quando alerta a audiência sobre o poder da música de “falar” tanto com a *nobre ira* como com amor, ela pode acalmar um coração com inflamar a alma mais indiferente (BULLER, 1995; CHASIN, 2004).

“Orfeo” (1647) - Rossi/Buti

O “Orfeo” de Rossi/Buti leva ao extremo a prática em alterar os mitos, criando inúmeras versões dos mitos greco-latinos, criando segundo Buller, intrigas fúteis para agradar a monarquia francesa. Foi uma obra caríssima que custou entre 300 a 500 mil *ecus*, e teria, com esses gastos, ocasionado a “Fronde”. Essa ópera fez grande uso de maquinaria, tinha 27 papéis e a perda Eurídice irreversível - não é sequer encenada. Baco ordena a morte de Orfeu, e este decide se deixar matar - mas um coro celestial proclama que o verdadeiro amor nunca pode ter esperança nesse mundo imperfeito (BULLER, 1995).

Orfeo ed Euridice (1762) Gluck/Calzabigi

O libreto de Calzabigi foi inspirado em Virgílio e Ovídio, entretanto o *lieto fine* tinha se tornado um clássico. O enredo trágico foi muito bem elaborado, mas tinham três mudanças importantes:

- *Lieto fine*;
- o silêncio entre Orfeu e Eurídice na volta do Hades é substituído por um doloroso diálogo;
- os deuses proíbem Orfeu de dizer a Eurídice porque não poderia olhá-la.

De acordo com Buller (19995), o *lieto fine* é num drama tão bem elaborado “perversamente antiteatral” (p. 76) e a tradição parece ter obrigado Gluck e Calzabigi inserir *lieto fine*.

Fim do lieto fine

Na ópera de Haydn/Badini, “*L’anima del filosofo*”, baseada no mito de Orfeu presente nas metamorfoses de Ovídio, não temos a presença do *lieto fine*. Nesse momento, 1791, o final feliz deixa de ter importância (BULLER, 1995, p. 79). Com o advento da ópera séria, elaborada por Pietro Metastásio, os compositores e libretistas poderiam escolher entre um final feliz ou trágico. A nova realidade histórica também deve ter operado nas mentes de fins do século XVIII, uma abertura para um final trágico, pois estamos na iminência da revolução francesa. Outros movimentos como o *sturm und drang* também podem ter influenciado a nova opção estética.

Buller menciona que a modificação do final do mito de Orfeu se deveu principalmente por causa das adaptações a ocasiões festivas; a imitação de obras precedentes; a popularização do *lieto fine* e também ao neo-orfismo e neoplatonismo que associavam Orfeu a Cristo. Entretanto, cremos que situação política dramática da Itália entre os séculos XVI e XVIII, que foi retalhada pelas grandes potências europeias, (Hauser, p.376, 2000), pode ter criado nos ânimos uma necessidade de, nas obras de arte, o final ser diferente do trágico e da decadência que se anunciava no horizonte.

Possivelmente, o homem barroco estava criando a partir do mito de Orfeu uma mensagem, como menciona Barthes (1957) “le mythe est un système de communication, c’est un message” (p.179); uma mensagem que comunicasse uma realidade diferente da real, uma realidade artística onde um *lieto fine* é possível.



REFERÊNCIAS

ALEXANDRIE, Clement. *Le proptreptique*. Introduction, traduction et notes par Claude Mondésert. Les Editions du Cerf: Paris, 2004.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions Du Seuil, 1957.

BESSA, Robson, RAJÃO, Raoni. A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata Arianna de Alessandro Scarlatti. In: SEMANA DE MÚSICA ANTIGA DA UFMG, 4. 2013. [*Comunicação de artigo*]. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://musica.ufmg.br/textos/Anais/MusAntiga.pdf>>.

BRUNEL, Pierre. *Dicionários de mitos literários*. Brasília: Editora da Unb; Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2000.

BULLER, Jeffrey. *Looking Backwards: Baroque opera and the ending of the Orpheus Myth*. International Journal of the Classical Tradition, v. 1, n. 3, Winter, pp. 57-79, 1995.

BUKOFZER, Manfred. *Music in Baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W.Norton & Company. Inc, 1947.

CHASIN, Ibaney. *Música serva d'alma*. Claudio Montverdi: ad voceumanissima. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

CORNETTE, Joël. *Jean- Pierre Néraudau, L'Olympe Du Roi Soleil: mytologie ET ideologie royale au Grand siècle*. Paris: "LesBellesLettres", 1986. pp. 14-21.

GROUT, Donald; PALLISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.

GRAVES, Robert. Los Mitos Griegos. Traductor: LuisEchávarri, revisión: Lucía Graves. Madrid: Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., 1985.

HALTON, Rosalind. *Alessandro Scarlatti, L'Orfeo*. Web Library of Seventeenth-

Century Music, May 2012.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOMMASINI, Anthony. Opera's Most Popular Myth Keeps Finding New Life. 1997. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1997/06/15/arts/opera-s-most-popular-myth-keeps-finding-new-life.html?pagewanted=3&src=pm>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

HALTON, Rosalind. *Alessandro Scarlatti, L'Orfeo*. Web Library of Seventeenth-Century Music, May 2012.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOMMASINI, Anthony. Opera's Most Popular Myth Keeps Finding New Life. 1997. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1997/06/15/arts/opera-s-most-popular-myth-keeps-finding-new-life.html?pagewanted=3&src=pm>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

The myth of Orfeo and the opera

Abstract

The article discusses the relation between the Orfeo's Myth and the birth and developing of baroque opera. The starting point of the paper is the cultural context of Italy in the XVI and XVII centuries, and the role of the myth of Orfeo as an example of perfect monody. From this theoretical outline it follows an analysis of the relation between that myth and catholic culture relating that with the life of Christ. The article concludes by pointing out the importance of Orfeo's Myth to develop baroque opera and how politic ideas and artistic concepts changed the tragic end of the Myth.

Keywords: Orfeo; doctrine of affections; baroque Opera; lieto fine.