

## O NASCIMENTO DA ÓPERA

PATRÍCIA CRISTINA PEROTE DO NASCIMENTO<sup>1</sup>; CRISTINE BELLO GUSE<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pelotas - [patriciaperote@gmail.com](mailto:patriciaperote@gmail.com)

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pelotas – [tinebelgus@yahoo.com.br](mailto:tinebelgus@yahoo.com.br)

### 1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho faz parte da ação de pesquisa "Compreendendo o repertório vocal estilisticamente" do projeto unificado com ênfase em ensino "Cantares: atividades complementares direcionadas à formação artística do cantor", vinculado ao curso de Bacharelado em Música - Canto, da área Artes (sub-área – Canto) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), no qual atuo como bolsista (PROBIC/Fapergs). Um dos assuntos abordados nesta ação foi o surgimento do gênero operístico, que marca o início do período Barroco na música. Assim, este trabalho tem como objetivo dissertar sobre o surgimento da ópera.

### 2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, tendo como fontes de consulta CASOY (2007), COELHO (2000) e HARNONCOURT (1993).

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Antes do nascimento da ópera era costume entre a nobreza italiana a encenação de espetáculos suntuosos em seus palácios, envolvendo teatro, poesia e música, feitos por encomenda para comemorar qualquer acontecimento. Estes espetáculos comemorativos ainda não poderiam ser chamados de operísticos pois não constituíam uma sólida ação narrativa. No entanto, são importantes na história do desenvolvimento da ópera, pois eram espetáculos que reuniam música instrumental, teatro, dança, cenografia e efeitos especiais (CASOY, 2007, p. 67; COELHO, 2000, p. 26). São eles: *Intermezzo* (Intermédio): Na transição da Idade Média para o Renascimento, houve uma valorização do teatro profano clássico. As peças eram acompanhadas de música, mas esta era apenas decorativa, acontecia somente nos momentos entre os atos e no prólogo, por isso o nome *intermezzo*. Esse gênero era muito apreciado pelas cortes italianas, principalmente em Florença, tornando-se obrigatória a inserção de partes cantadas entre os atos das peças de teatro. Os *intermezzi* se desenvolveram e ficaram cada vez mais luxuosos, envolvendo maquinaria, efeitos especiais, coro e orquestras enormes. A sua importância cresceu tanto que a ação dramática das peças teatrais acabava ficando em segundo lugar. Este gênero foi um importante passo para a integração da música com o teatro. *Favola Pastorale*: Este gênero era derivado das *pastourelles* medievais e se desenvolveu no século XVI, devido à valorização da poesia bucólica clássica. A *favola* era um

poema lírico dialogado, com temática pastoral, que tinha personagens humanos e também divindades mitológicas. Os enredos envolviam intrigas amorosas e geralmente eram simples e semelhantes, pois a intenção era primariamente a descrição dos ambientes e sentimentos, a celebração do amor pela natureza, a valorização da sonoridade da língua, imagens e metáforas. A metrificação era regular, mas variava em ritmo e rima trazendo naturalmente um apelo musical. Comédia Madrigalesca: A chamada comédia madrigalesca resulta de uma utilização dramática do madrigal, que era uma obra vocal profana para várias vozes. A comédia madrigalesca tinha uma estreita relação com a *commedia dell'arte*, mas aqui os músicos e cantores ficavam atrás de um telão, enquanto os atores dançavam, se expressavam e faziam mímicas no palco (CASOY, 2007, p. 68; COELHO, 2000, p. 32-34).

Todos esses gêneros foram importantes antecessores da ópera, mas todos careciam de algo que os impedia de se enquadrar de fato no que hoje compreendemos como gênero operístico. Segundo Coelho (2000, p. 39), o intermédio era um bom espetáculo, mas não tinha narrativa unificada; a *favola pastorale* era eficiente dramaticamente, mas não possuía unidade musical; a comédia madrigalesca possuía as duas características citadas, mas tinha característica predominantemente polifônica. Portanto, faltava algo que sintetizasse as características ideais para o novo gênero surgir. Segundo Casoy (2007, p. 70), “todos os ingredientes para a invenção da ópera já estavam disponíveis em Florença, faltava quem preparasse a receita e experimentasse até encontrar o ponto certo”. Isto foi feito, em um processo longo e gradativo, pela Camerata Fiorentina (COELHO, 2000, p. 39; p. 70).

A Camerata Fiorentina foi um grupo de artistas e intelectuais que surgiu em Florença, entre os séculos XVI e XVIII, que se reuniam para debater assuntos relativos à filosofia, ciências e artes, sendo a música um dos principais assuntos. Os encontros ocorriam no palácio de Giovanni de' Bardi (1534-1612), e possuíam caráter informal, sem obrigatoriedade de pagamento de mensalidade, nem privilégios de acesso. Dentre estes intelectuais estavam o cantor e alaudista amador Vincenzo Galilei (1520-1591), pai do astrônomo Galileu Galilei, assim como o cantor e compositor Giulio Caccini (1545-1618). Também podemos citar os compositores Piero Strozzi (1583-1652), Alessandro Striggio, o pai (1535-1592) e Cristofano Malvezzi (1547-1597). Havia ainda um grupo rival, liderado por Jacopo Corsi (1561-1604). No entanto, os interesses dos grupos eram comuns e alguns participantes frequentavam ambos os grupos, sem grandes conflitos. Eram eles os poetas Ottavio Rinuccini (1562-1621) e Gabrielle Chiabrera (1552-1638), o cantor e compositor Jacopo Peri (1561-1633), o compositor Emilio de' Cavalieri (1550-1602) e o helenista Girolamo Mei (1519-1594) (COELHO, 2000, p. 41; CASOY, 2007, p. 70-71).

Um movimento importante a se destacar sobre o contexto da época é o Neoplatonismo, movimento de revalorização da filosofia antiga (COELHO, 2000, p. 30). Platão tinha como princípio que na música vocal a melodia deveria servir às palavras e não o contrário, e Aristóteles, de que a música boa deve gerar

sentimentos e afetos que inspirem atitudes moralmente boas (CASOY, 2007, p. 75; p. 78). Dentro do círculo da Camerata, haviam muitos intelectuais seguidores destes princípios. Desejavam restaurar o poder da música dos tempos clássicos, de gerar e conduzir emoções específicas (CASOY, 2007, p. 70-71; COELHO, 2000, p. 41).

A partir de documentos gregos resgatados, alguns integrantes da Camerata perceberam que os gregos desconheciam o contraponto e a harmonia como combinação de acordes. As vozes eram solistas ou grupos em uníssono, e seus efeitos utilizavam altura e ritmo. Assim, eles se convenceram que a única forma de mover sentimentos com a música seria através do canto monódico acompanhado de um instrumento, com cada sílaba do poema em uma nota, ficando assim perfeitamente compreensível. A música na Renascença daquela época era essencialmente polifônica, ou contrapontística e o madrigal era o estilo mais famoso. No entanto, a polifonia deixava os textos poéticos muito confusos, prejudicando o entendimento pelos ouvintes (CASOY, 2007, p. 73-74; COELHO, 2000, p. 42).

As novas regras estabelecidas podem ser encontradas em *Le Nuove Musiche* (1601/1602) de Giulio Caccini, em que a polifonia foi totalmente condenada e apenas textos que faziam referência a antigas tragédias e a pastorais clássicas eram dignos de serem musicados (HARNONCOURT, 1993, p. 26). Igualmente, *Dialogo della Musica Antica e della Moderna* (1581) de Vincenzo Galilei defendia o banimento da música polifônica, pois ela não era capaz de despertar as paixões que as palavras requeriam. Assim se estabeleceu a monodia como *seconda prattica*, em oposição à *prima prattica*, que era o canto polifônico (CASOY, 2007, p. 75-76).

Dentre os vários experimentos realizados junto a estas novas regras está *Dafne*, com música de Jacopo Peri e texto de Ottavio Rinuccini. Foi apresentada em Florença, no palácio de Jacopo Corsi, durante o carnaval de 1597. Foi utilizado o chamado *stile rappresentativo* – conjunto de regras que regia a utilização da monodia no novo gênero. Cada um dos solistas era acompanhado por poucos instrumentos e deveria cantar entoando, como uma declamação, de forma clara e natural, semelhante à fala. *Dafne* teve várias apresentações e a última que se tem notícia ocorreu em 1604, na corte do Duque de Parma. Infelizmente, hoje não temos mais o registro completo de sua música, somente o texto. Sobraram seis fragmentos de sua partitura, que hoje se encontram no Conservatório Real de Bruxelas e na Biblioteca Nacional Central de Florença (CASOY, 2007, p. 78; p. 81).

A primeira ópera a chegar inteira até os dias atuais foi *Eurídice*, também composta por Peri, com texto de Rinuccini. Ela foi encomendada para ser apresentada durante as festividades do casamento entre o rei Henrique IV da França e Maria de Medici, no dia 6 de outubro de 1600. No entanto, a ópera não continuou se desenvolvendo em Florença, a novidade durou pouco, e logo os Medici não tinham mais interesse com o gênero, pois ele não possuía os efeitos grandiosos desejados para impressionar as plateias e convidados. Eles preferiam

investir nos espetáculos do tipo intermédios. Saindo da região de Florença, a ópera chegaria a Veneza, onde iria se desenvolver plenamente, e onde se tornaria a expressão principal da arte italiana (CASOY, 2007, p. 81; p. 86).

As composições em *stile rappresentativo* não tinham ainda um nome definido, e eram chamadas de *favola in musica*, *favola drammatica musicale*, *favoletto da rappresentarsi cantando*, *canto rappresentativo*, *tragedia rappresentata in musica* e *dramma per musica*, entre outros nomes. A palavra ópera foi utilizada pela primeira vez com significado de obra, na frase “*opera da rappresentarsi in musica*” (obra para representar-se musicalmente), no subtítulo de uma coleção de libretos da editora Prospero Bonelli, em 1647 (CASOY, 2007, p. 87). O termo ópera como utilizamos hoje só se tornou comum, na Inglaterra, por volta de 1650; na França e em países germânicos, apenas no século XVII e na Itália a utilização do termo só ocorreu muito depois (COELHO, 2000, p. 50).

Entretanto, estas obras citadas foram os primeiros resultados dessas experimentações. Foi a partir da obra *La Favola d'Orfeo* (1607) que o compositor Claudio Monteverdi (1567-1643) engloba diversos recursos musicais em prol da dramaticidade das palavras. Sua estrutura é clara e simétrica: Prólogo, três atos e Epílogo; construindo-se com equilíbrio a alternância de solos e corais, trechos instrumentais e danças; sendo a síntese dos diversos tipos de espetáculos da época - *intermezzo*, *favola pastorale*, madrigais e *stile rappresentativo* (COELHO, 2000, p. 58-59; HARNONCOURT, 1993, p. 27-28).

#### 4. CONCLUSÕES

Diferentemente de como pensavam os integrantes da Camerata Fiorentina, sabe-se hoje que a tragédia grega não era totalmente cantada. A partir das informações contidas na *Poética* de Aristóteles, deduzimos que, na verdade, o texto era declamado com ritmo, havia apenas alguns números cantados para momentos de intensidade dramática e ainda assim com melodias muito simples, somente o coro se expressava sempre cantando. Por acreditarem erroneamente que o teatro grego acontecia de forma cantada, acabaram criando uma nova arte na tentativa de reproduzir aquela. Isso se deu porque na época da Camerata, não se tinham ainda conhecimentos tão precisos sobre a Grécia Clássica como temos hoje. Surgiu assim a ópera, que rapidamente se espalhou pela Itália e por toda a Europa (CASOY, 2007, p. 77-78; COELHO, 2000, p. 19-21).

#### 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASOY, Sérgio. **A invenção da ópera, ou, A história de um engano florentino**. São Paulo: Ed. Algor, 2007.
- COELHO, Lauro Machado. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.