SAFO NOVELLA: a voz da poeta grega reapropriada por
Barbara Strozzi (Veneza, 1619 - 1677)
Silvana Ruffier Scarinci
Escola Municipal de Música de São Paulo

Resumo

O presente trabalho aproxima-se da obra da compositora seiscentista italiana Barbara Strozzi através de uma ótica interdisciplinar e crítica, na qual sua música é vista como um texto que se entrelaça a outros textos, buscando compreender significados culturais, sociais e ideológicos que permeiam toda sua obra. Sua forte afirmação *forse detta sarò Saffo novella* (talvez chamada serei a nova Safo) - exórdio de toda sua produção - leva-nos a compreender de que maneira sua obra ligava-se à voz da poeta grega.

O primeiro dos oito volumes de Cantatas de Barbara Strozzi inicia-se com um dueto para duas sopranos e baixo-contínuo, no qual a protagonista - mulher - canta:

*Mercé di voi, mia fortunata stella,
volo di Pindo in fra i beati cori
e coronata d'immortali allori
forse detta sarò Saffo novella.*

Graças a ti, minha estrela afortunada,
em vôo de Píndaro entre coros divinos
e coroada com louros imortais,
talvez chamada serei - a nova Safo.

Os textos do primeiro livro de Madrigais são de autoria do poeta e libretista Giulio Strozzi, pai *elettivo*¹ de Barbara. É extremamente significativo o fato de Strozzi iniciar sua obra anunciando-se como uma nova *Safo*, aquela a quem o pai entrega uma voz, feminina, autora, re-encarnando a voz da poeta grega. Sem poder ignorar a força de tal exórdio, perguntamo-nos que significado esconde-se atrás da identificação de Strozzi com Safo. Como se dá a recepção de Safo na Itália seiscentista e que importância podemos inferir de sua forte afirmação?

À grandeza de Safo já se referia Platão, que a chamava de “a décima musa.” O próprio Aristóteles dizia que ao passo que Homero era considerado “o poeta”, Safo seria “a poeta”, “honrada pelo povo de Mytilene, apesar de ser uma mulher”. As traduções das obras de Platão e Aristóteles já circulavam na Itália desde o século XVI, mas a verdadeira Safo é introduzida pela primeira vez numa tradução de Francesco Robortello (Veneza, 1554) do tratado de Longinus, *Sobre o sublime*². Sua tradução para o latim da Ode II circulou na Itália do século XVI, assim como seu comentário a respeito do poema, no qual elogia a capacidade de Safo em descrever sensações físicas com total ausência de mediação.

Não podemos concluir positivamente que Barbara Strozzi conhecesse a tradução de Robortello e os comentários de Longinus. Mas já há quase um século a sombra inspiradora de Safo fazia-se presente na vida intelectual veneziana e só assim a compositora poderia ter invocado o nome da poeta grega de forma tão contundente. Seu pai revela intimidade com a poesia de Safo, ao citá-la, na descrição de uma missa de Monteverdi em memória do Grande Duque Cosimo II de' Medici, em abril de 1621: “As solenidades de luto começaram com uma queixosa *sinfonia*, capaz de arrancar lágrimas, e ainda provocar pesar, imitando o antigo modo Mixolídio redescoberto por Safo na Antiguidade”³.

¹ Aos dez anos de idade, Barbara Strozzi é adotada pelo pai biológico, e este passa a se referir a ela como filha *elettiva*.

² Hoje sabe-se que a obra é de autor anônimo, porém, na época de Robortello, era conhecida como de autoria de Denys Longinus (In: LEBÈGUE, H. *Du sublime*. Paris: Les Belles Lettres, 1997)

³ FABBRI, P. *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge University Press, 1994. Pg 179.

Eis a seguir a *Ode II* traduzida para o português⁴:

Igual dos deuses esse homem
me parece: diante de ti
sentado, e tão próximo, ouve
a doçura da tua voz,

e o teu riso claro e solto. Pobre
de mim: o coração me bate
de assustado. Num ápice te vejo
e a voz me vai;

a língua paralisa; um arrepio
de fogo, fugaz e fino,
corre-me a carne; enevoados
os olhos; tontos os ouvidos.

O suor me toma, um tremor
me prende. Mais verde sou
do que uma erva - e de mim
não me parece a morte longe...

É estonteante a violência erótica do poema e a descrição de sintomas físicos que Safo constrói. Comentadores da antiguidade referiam-se ao poema como um texto de diagnóstico médico: sintomas de amor, segundo Plutarco e de medo, segundo Lucretius.

O poema cria um triângulo agudo: a persona poética que observa, em sofrimento, a moça e o homem que sentam juntos, numa cena de intimidade amorosa. O observador⁵ encontra-se excluído da cena de amor, paralisado em seu desejo e sofrimento devastador. A felicidade do par força o observador a admitir sua própria impotência, sua solidão e anseio frustrado. Safo inaugura uma tradição retomada por muitas outras autoras que lhe sucederam: o tema da exclusão, ou do abandono em seu sentido etimológico, o sentir-se banido da relação amorosa⁶. A poesia feminina e o abandono parecem intrinsecamente relacionados e inúmeras foram as mulheres que usaram o mesmo motivo até os nossos dias: de Gaspara Stampa a Sylvia Plath, de Mariana Alcoforado a Emily Dickinson. A persona poética Safo oferece uma voz que suas sucessoras tomam emprestada, e seu poema torna-se um poema arquétipo feminino. A dor da perda transforma-se em força criadora - a mulher assume-se autora no espaço solitário do abandono. Neste sentido, o abandono possui uma força extremamente libertadora: a mulher que se vê banida, nada mais tem a perder, e as leis do decoro que lhe impingem o silêncio podem, enfim, ser quebradas.

Não somente mulheres dedicaram sua poesia ao tema do abandono: homens também o fizeram, mas raramente mantiveram sua identidade masculina. Ovídio criaria um novo gênero literário, no qual inaugura a presença da heroína na literatura, entregando a palavra à mulher. As suas *Heroídes* consistem numa série de cartas de mulheres abandonadas a seus amantes: Penélope a Ulisses; Ariadne a Teseu; Dido a Enéias; Safo a Fáon. Ovídio perpetuou uma imagem arquetípica do amor feminino já criada por Safo e aqui potencializada nas vozes de tantas heroínas. Em Ovídio, o herói, símbolo da lealdade masculina em relação à pátria e seus deveres civis, é paradoxalmente um homem incapaz de manter sua lealdade em relação à mulher amada.

Em Ovídio, a intensidade da dor traduz-se em todas as possíveis manifestações corporais. Sua Safo entrega-se à dor física com a mesma veemência com que a personagem da poeta grega entregava-se à violência de seu desejo: "não tive receio de ferir meu peito nem de soltar gritos, arrancando meus cabelos, como uma mãe que vê ser levado para a pira fúnebre o corpo inanimado do filho querido que ela perdeu"⁷. As flutuações entre o desejo furioso de vingança e a sintomatologia da dor física do abandono estarão ainda

⁴ ALVIM, P. tr. *Safo de Lesbos*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

⁵ No poema original em grego não há nenhuma referência quanto ao gênero do/a observador/a. Tornou-se lugar comum confundir-la com a própria Safo, criando assim uma ligação não necessariamente verdadeira entre a poeta e o lesbianismo. Sem descartar esta possibilidade, prefiro pensar que Safo fala da sensação do desejo e rejeição muito além do gênero, justamente oferecendo a homens e mulheres uma voz que expresse essa sensualidade extraordinária aliada à dor física do desejo não realizado.

⁶ A idéia de uma tradição do abandono na poesia a partir de Safo é desenvolvida por LIPKING, em *Abandoned Women and poetic tradition* (The University of Chicago Press, 1988).

⁷ Idem.

presentes nos lamentos femininos do século XVII - podemos lembrar as imprecações contra Teseu da Arianna de Rinucinni contrapostas a súbitas contrações de arrependimento a que se entrega imediatamente.

A poeta e (provável) cortesã Gaspara Stampa (1523-1554), cerca de cem anos antes de Barbara Strozzi, era já reconhecida como “a nova Safo de nossos dias, à altura dos gregos na língua toscana, mais casta que ela, e muito mais bela”⁸. Desde seu primeiro poema reconhecemos uma ambição semelhante a Petrarca: instituir uma obra exemplar da própria vida e do próprio amor. Ecoando Petrarca, Stampa abre sua *Rime* com idênticas palavras: *Voi, ch’ascoltate...* Trata-se de um texto no qual um autor adota as vozes de mulheres e cria um modelo do “feminino” sobre o qual autoras do início do período moderno irão se basear. Já na epístola dedicatória de sua *Rime*, em despedida a seu amante, Stampa alinha-se com a tradição do abandono: “ao receber este pobre livreto, tu poderás oferecer-me a cortesia de um simples suspiro, o qual, de tão longe, poderá refrescar a memória de tua esquecida e abandonada Anaxilla.”⁹ Estas linhas ecoam o arquétipo feminino criado por Ovídio: “Parte, afortunada carta, gritei, ela te estenderá depressa sua bela mão... que em meu lugar, até lá, esta carta passe a noite contigo”¹⁰. Nas vozes de tantas heroínas, o autor latino faz da epístola um meio de exercitar uma voz que rompe o silêncio ao qual o abandono amoroso as forçou. A conquista de uma voz feminina realiza-se neste paradoxo: se por um lado o abandono as faz calar, é neste espaço de interioridade silenciosa que surge o poder de uma voz própria, autora, realizando-se plena na carta amorosa - ou, na ópera barroca, no monólogo feminino: *il duol che sí mi punge / non mandasse in oblio, / e l’udisse ei, per cui pianti e cantai*¹¹... (a dor que assim me fere / porque não pode o olvido levar / que ele escutasse, por quem eu chorei e cantei...).

Ao seguir o modelo de Petrarca e seus poemas dedicados a Laura, Stampa ao mesmo tempo inverte o papel do autor petrarquista sobrepondo o modelo das *Heroídes* - uma mulher escrevendo epístolas ao homem que a abandona. Trabalhando nesta tradição, através de seu temperamento apaixonado e tempestuoso, sua naturalidade, Stampa a expande além dos limites da linguagem delicada e contida de Petrarca. A paixão pelo Conde de Treviso, Collaltino Collalto, tem papel similar à paixão por Laura na poesia de Petrarca; ambos os autores usam os nomes dos amantes metaforicamente: *soave colle* (suaves montes) ou *l’aura serena* (o ar/Laura serena). No *Canzoniere*, o tema principal é o do amor por uma mulher chamada Laura, que, ao contrário de Stampa, permanece intocada e inacessível. Já Stampa relata sua vivência amorosa, na qual a descrição do amor físico é declarada sem rodeios, sua paixão é “agressiva e os versos que a expressam, diretos e vigorosos”¹². Gaspara Stampa, em todos os tempos - passado, presente e futuro - cantará. Como Safo, cantará sobre seu ardor e seu pranto, que se transformam no elemento fundador de sua poesia:

*Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;
piangerò, arderò, canterò sempre
(fin che Morte o Fortuna o tempo stempre
a l’ingengo, occhi e cor, stil, foco e pianto)*

Ardia, chorava e cantava; ardo, choro e canto;
chorarei, arderei, cantarei sempre
(até que a Morte ou Fortuna ou o tempo lave
o engenho, olhos, coração, estilo, fogo e pranto)

Assim também a Safo de Ovídio proclamava a criação poética como resultado das lágrimas: *Elegia flebeli carmen* (a elegia é uma poesia de lágrimas). A única solução para o apaziguamento da angústia provocada por tal dilema é a morte, que a tudo igualaria: engenho, olhos, coração, estilo, fogo e pranto.

Em novo contexto, encontramos o antigo traço sáfico no primeiro Soneto de *Rime amorose* (1602) de Giovan Battista Marino, poeta que influenciaria todas as esferas da cultura italiana em sua época:

⁸ Na primeira edição póstuma da *Rime* de Gaspara Stampa (1554), sua irmã, Cassandra, lhe dedica o moto.

⁹ Citado em: GASPARA, *Selected Poems*. Editado e traduzido por Laura Anna Stortoni e Mary Prentice Lillie. New York: Italica Press, 1994.

¹⁰ OVÍDIO, Carta XVIII, de Leandro a Hero.

¹¹ GASPARA S., *Ibid.*, p. 57.

¹² PHILLIPPY, P. ‘Altera Dido’: the model of Ovid’s *Heroides* in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco. *Italica*, v. 69, n. 1 (Spring 1992), p. 1-18.

Proemio del Canzonieri

*Altri canti di Marte e di sua schier
gli arditi assaltie l'onorate imprese,
la sanguigne vittorie e le contese,
i trionfi di Morte orrida e fera.*

*I' canto, Amor, da questa tua guerrera
quant'ebbi a sostener mortali offese,
come un guardo mi vinse, un crin mi prese:
istoria miserabile ma vera.*

*Duo begli occhi fur l'armi onde traffitta
giacque, e di sangue in vece amaro pianto
sparse lunga stagion l'anima afflitta.*

*Tu, per lo cui valor la palma e 'l vanto
Ebbe di me la mia nemica invitta,
Se desti morte al cor, dà vita al canto.*

Primeiro poema do Cancioneiro

Que outros cantem sobre Marte e suas tropas,
sobre seus corajosos ataques e feitos gloriosos,
as vitórias sangrentas e os combates,
os triunfos da Morte horrenda e feroz.

Eu canto, Amor, sobre tua guerreira
de quem suportei mortais ataques,
e sobre um olhar que me venceu, e como suas melenas
história infeliz mas verdadeira me prenderam:

Dois belos olhos foram as armas, onde trespassada
jaz a alma aflita, e ao invés de sangue,
meu pranto amargo corre, por longo tempo.

Tu, por cujo valor as palmas e o orgulho fez
reinar sobre mim a invencível inimiga,
Se deste a morte ao coração, dás vida ao canto.

Em Marino, a tópica do abandono gerando música/poesia se expressa claramente no final epigramático do Soneto, na linha 14. Um epigrama - uma solução engenhosa que explica e cria um clímax - revela a solução do que se anunciou no início do poema: à colocação antitética de morte (*canti de Marte*) e amor (*I' canto, Amor*) surge a única possibilidade de vida, a do canto poético, que se opõe à morte do coração. Alinhando-se com a tradição ovidiana, o poema declara uma poética que se opõe ao tradicional motivo épico: que outros cantem a guerra, aqui caberá cantar o amor. A guerreira de Marino distancia-se radicalmente da guerreira de Tasso: Clorinda é uma personagem de profundidade trágica, a guerreira de Marino é uma mulher anônima e sedutora que brinca com um assunto anteriormente tão grave, o amor. Agora presenciamos, numa guinada jocosa e irônica, uma perda de subjetividade da personagem e da própria cena amorosa. A cena passa a ser relatada pelo autor, que nos olha de dentro do poema, com um meio sorriso, num gesto puramente teatral: *istoria miserabile ma vera*. O amor transfigura-se em puro jogo erótico, no qual os sentidos substituem o sentimento: a guerreira flerta com as armas de seu olhar, aprisiona com os próprios cabelos. A tendência na poesia marinista de transformar o que era de âmbito interior em objeto exterior, de usar imagens para acessar uma subjetividade tão intelectualizada a ponto de se anular, fez com que Marino fosse rotulado como "o poeta dos cinco sentidos": o amor não era mais o estímulo para emoções interiores, mas uma fonte de delícias sensuais. O que está em jogo em Marino não é mais a retórica introspectiva de Petrarca, que abrangia uma vasta gama de nuances psíquicas. Mesmo alinhando-se a tradições anteriores e ainda reproduzindo antigos topos, a sua obra insere-se em uma nova estética. O novo estilo cria uma relação ativa entre autor e leitor. Agora vemos-nos obrigados a reagir intelectualmente à

nova poesia, decifrando seu jogo artificial de *meraviglia*. O poeta passa a observar furtivamente o espectador de dentro de sua obra, tornando-se quase um *voyeur* desta relação. Este fenômeno é recorrente na obra de Strozzi e, como vimos, desde sua primeira peça estabelece-se esta clara relação entre autora/obra/espectador.

Barbara Strozzi encontra-se neste vértice estético: no ambiente cosmopolita, sofisticado e coquete da *Serenissima*, o gosto maneirista pelo novo e artificial e o desejo de causar surpresa no espectador marcam profundamente sua obra. Ligada através do pai à *Accademia degli Incogniti*, na qual Marino era admirado como o maior poeta daqueles tempos, Strozzi pode ser mais bem compreendida ao percebermos o que está em jogo na obra do inventor da *meraviglia*. Com Marino surge uma mudança decisiva na perspectiva sentimental, íntima, psicológica e humana da poesia. Aspectos jocosos e lúdicos permeiam a poética marinista em oposição à antiga *gravità* e mesmo *piacevolezza* de Petrarca. O grave e profundo tornou-se engenhoso, superficial, e aparente; o agradável e ameno tornou-se sensual, coquete e sedutor. O autor maneirista não busca mais emocionar, mas provocar um prazer de ordem intelectual; o espectador não “sente” determinadas emoções, mas pensa e deleita-se quando compreende o jogo da *meraviglia*.

O último livro de Cantatas de Barbara Strozzi é repleto de exemplos desta ordem. Em seu *L'Astratto*, presenciamos o antigo *topos* do abandono, revestidos dos conceitos marinistas traduzidos engenhosamente em sua música. Talvez a peça mais caracteristicamente maneirista de Strozzi, *L'Astratto*, justapõe a idéia da criação poética/musical às dores do abandono amoroso: *Voglio sì, vo' cantar: forse cantando trovar pace potessi al mio tormento!* A roupagem musical que a autora dá ao poema vai ainda além do que Marino fez em seu *Proemio del Canzonieri*. Estamos aqui assistindo a uma cena puramente teatral, na qual a presença de um eu narcíseo salta aos olhos (podemos dizer que salta mais aos olhos que aos ouvidos, em função de seu forte apelo cênico). É possível pensar que *L'Astratto* constitui-se numa peça auto-referencial, correspondendo à tentativa de Stampa e seu *Rime* em criar uma obra exemplar da própria vida. Deparamo-nos com uma personagem que incansavelmente tenta encontrar a música certa para anular a dor, e nesta busca incessante, descobre-se produzindo centenas de canções, mas nunca encontrando o fim de seu tormento.

L'Astratto

*Voglio sì, vo' cantar: forse cantando
trovar pace potessi al mio tormento!
Ha d'opprimere il duol forza il concento.
Sì, sì, pensiero, aspetta:
a sonar cominziamo
e a nostro senso una canzon troviamo.*

*"Ebbi il core legato un dì
d'un bel crin..."
La stracerei: subito ch'apro un foglio
sento che mi raccorda il mio cordoglio.*

*"Fuggia la notte e sol spiegava intorno..."
Eh sì, confondo qui la nòtt'e 'l giorno!*

*"Volate, o Furie
e conducete
un miserabile
al foco eterno!"
Ma che fo nell'inferno.*

*"Al tuo ciel vago desio
spiega l'ale e vanne a fè..."*

*Che quel che ti compose
poco sapea dell'amoroso strale!
Desiderio d'amante in ciel non sale.*

"Goderò sotto la luna..."

*Or questa sì ch'è peggio!
Sa il destin degl'amanti e vuol fortuna!
Misero! I guai m'han da me stesso astratto e cercando un soggetto
per volerlo dir sol cento n'ho detto.*

*Chi nei carcere d'un crine
i desiri ha prigionieri,
per sue crude aspre ruine
nemmen suoi sono i pensieri.*

*Chi, ad un vago alto splendore
diè fedel la libertà
schiavo alfin tutto d'amore
nemmen sua la mente avrà.*

*Quind'io, misero e stolto,
non volendo cantar, cantato ho molto.
(Giuseppe Artale¹³)*

O Distráido

Quero sim, quero cantar: pois talvez cantando, encontrar paz poderia a meu tormento!
O poder da música oprimirá a dor.
Sim, pensamentos, esperem:
comecemos a tocar
e de acordo com nosso sentimento, uma canção encontremos.

"Estivesse meu coração preso um dia
aos seus belos cabelos..."
Já os rasguei: assim que inicio a página
sinto que só relembro minha dor.

"Partia a noite e o sol espalhava sua luz..."
E sim, confundo aqui a noite e o dia!

¹³ Giuseppe Artale (1628-1679) foi um poeta marinista de importância.

"Voai, ó fúrias
e conduzi
um miserável
ao fogo eterno."
Mas já estou no inferno!

"A teu céu, meu belo desejo,
abre as asas e vamos com confiança..."

Pois aquele que te criou
pouco sabia da flecha do amor!
Desejo de amante ao céu não sobe.

"Gozarei sob a lua..."

Agora esta ainda é pior!
Conhece o destino dos amantes e ainda espera sorte!
Infeliz! Meus problemas me distraíram de mim mesmo, e
buscando um tema de canção,
encontrei uma centena.

Quem no cárcere de melenas
Os desejos aprisionou,
por sua crua e áspera ruína
nem mesmo seus são os pensamentos.

Quem a um belo e inacessível esplendor
entrega confiante sua liberdade
escravo total, ao fim, do amor
nem mesmo sua a mente terá.

Quando eu, miserável e estúpido,
sem querer cantar, muito cantei.

O distanciamento arguto se cria já no compasso 5, quando a *Venus canora* rompe o discurso aparentemente sério, melismático e arioso do primeiro verso com uma frase que se situa claramente em outro registro. *Trovar pace potessi* surge em *recitativo parlato*, seco e rítmico, contrastante com a abertura intimista e lírica, exórdio de uma *gravità* que nunca se realizará. O verbo *potere* (poder), no condicional, aparece delineado musicalmente como uma pergunta pela frase ascendente, e o ponto de interrogação é traduzido pela pausa de semicolcheia. O gesto é novamente afirmativo da presença de um forte "eu": um autor que sai de uma interioridade (indicado pelo uso implícito do dêitico "io" [*voglio*]), de um monólogo interior, para distanciar-se, ironicamente, mirar o público e sorrir coquetemente de sua própria dor (Fig. 1).

O mesmo artifício é usado diversas vezes na peça: os repetidos rompimentos com o registro sério e uma súbita intervenção para fora desta interioridade auto-reflexiva e burlesca, transformam a peça em puro exercício da *arguzia* marinista. Para suscitar maior *meraviglia*, o efeito do imprevisto é obtido com as mudanças bruscas e inesperadas, a mobilidade das situações e gestos dramáticos repentinos. Após outra frase que suspende o fluxo coerente do discurso pela intromissão da consciência do autor (*Sí, sí, pensiero aspetta*), começa a canção/ária em ritmo pendular, dançante (compasso 20). A peça compõe-se de retalhos de situações, reminiscências e motivos musicais. Estes elementos superpostos, fragmentados e aparentemente casuais revelam um caráter próprio do repertório maneirista¹⁴, num exercício de meta-literatura, artificialmente construída sobre si mesma (Fig. 2).

A peça termina com uma confirmação frenética do moto que permeia a tradição do abandono transformando-se em música: *non volendo cantar, cantato ho molto* (sem querer cantar, muito cantei) (Fig. 3).

Como Safo, Stampa e tantas outras, a dor do abandono em Strozzi transforma-se em elemento propulsor de sua música. Aqui transfigurada pela ironia maneirista, inserida no cenário intelectual dos

¹⁴ Utilizo-me do termo "maneirista" a partir dos conceitos de Arnold Hauser em seu livro *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Incogniti, a dor reverte-se em canto como na poesia de suas antepassadas. No entanto, este canto surge revestido de uma aparência jocosa e coquete, com um sorriso sedutor mascarando uma interioridade que raras vezes se vislumbra. Não poderia ser diferente, pois no ambiente de uma cortesã veneziana, como teria recitado a própria Barbara Strozzi na “Polêmica do canto e das lágrimas”, um belo rosto cantando será mais poderoso para seduzir do que um belo rosto em lágrimas¹⁵.

A música de Barbara Strozzi, sempre na voz masculina, coloca-a em diálogo estreito com os freqüentadores da *Accademia degli Unisoni*. As academias de intelectuais em Veneza, com raras exceções, não eram freqüentadas por mulheres. A *Accademia degli Unisoni*, portanto, estabelecia-se como um espaço de normas violáveis, ecoando o clima transgressor da *Accademia degli Incogniti*. Os intelectuais que freqüentavam a academia da *Venere Canora*, dedicavam seus poemas a ela. Barbara Strozzi responde a tais poemas musicando-os e cantando-os. Apropria-se da voz masculina, estando ela mesma numa posição normalmente reservada a um homem, ao presidir uma academia. Podemos ver esta apropriação, por um lado, como uma afirmação deste lugar viril e afirmativo que a autora escolhe, de uma mulher que se vê como sujeito que se auto-constrói. Por outro lado, Barbara Strozzi brinca com estes homens que lhe dedicam tais poemas, responde-lhes jocosamente com uma música que provoca, seduz e reafirma corajosamente seu lugar de cortesã. Outro exemplo claro desta forte presença autoral surge na Cantata *Apresso ai molli argenti* (Fig. 4).

A autora existe - afirma e reafirma sua existência, nos espia, num duplo flerte, de dentro da sua obra: flerte com o autor do poema (Barbara Strozzi, a cortesã, responde jocosa à provocação de um homem que lhe dedica o poema da Cantata) e com o espectador, que subitamente se depara com um personagem inesperado na peça.

A música da *Virtuosissima Cantatrice* mostra-se profundamente autoral, desde sua primeira obra, *Mercè di voi* até sua produção mais tardia e madura, como *L'astratto*. A música em geral, como arte temporal e evanescente, possui um aspecto fenomenológico particular em relação a outros textos. Sua existência realiza-se somente no momento da performance, e intérpretes fortes costumam usurpar o lugar do autor naquele instante. Barbara Strozzi torna-se, portanto, dupla autora: responsável pela criação original, recria sua música a cada aparição pública. A superposição particular dos papéis de cantora e compositora convida-nos a estratégias hermenêuticas distintas das que se abordaria com outros compositores: não podemos ignorar como estas duas vozes tornam-se indissolúveis. Como vimos, o público que escutava sua música é o público da *Accademia degli Unisoni*, homens da refinada *intelligenza veneziana* que freqüentavam a academia para presenciar a música da cortesã Barbara Strozzi. Música e autora tornam-se uma só, e os atributos da cortesia - inteligência, sedução, sofisticação intelectual, coqueteria - fazem-se presentes em sua música. De forma similar a Gaspara Stampa, a obra de Strozzi torna-se assim uma obra exemplar de sua própria vida. A cortesã é uma mulher inerentemente abandonada, subvertendo papéis tradicionais e valores hegemônicos, banida de uma sociedade que simultaneamente a admira e inveja. *L'astratto* é, portanto, um manifesto de sua própria condição, expressando a uma só vez a longa tradição de vozes que transformam a solidão do abandono em música com a bravura poética de uma nova estética carregada de erotismo e sedução.

¹⁵ Em minha tese de doutoramento, encontra-se este documento traduzido, o qual relata um discurso sobre a polêmica entre o poder do canto ou das lágrimas recitado na *Accademia degli Unisoni*, em Veneza, 1638.

Vo-glio sì vò can-tar, for-se can-tan - - do tro-var pa-ce po-tes-si

Fig. 1

19 Sì, sì, - pen-sie-ro a-spet-ta; a so-nar, a so-nar, co-min-tia - mo,

Fig. 2

29 Non vo-len-do can-tar - - - non vo-len-do can-tar, - - - can-ta - - - to hò mol -

Fig 3a

37 to Non vo-len-do can-tar, - - - ncn vo-len-do can-tar, - - - can-ta - - - to hò-mol - to.

Fig. 3b

104 adagio

A qual bar - ba - ra à qual bar - ba - ra sven - tu - ra.

104

Fig. 4

Referências

GLIXON, Beth. New life on the life and career of Barbara Strozzi. *The Musical Quarterly*, v. 81, n. 2, summer 1997.

_____. More on the life and death of Barbara Strozzi. *The Musical Quarterly*, v. 83, n. 1, spring 1999.

HELLER, Wendy. *Emblems of eloquence, opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press, 2004.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LIPKING, Lawrence. *Abandoned women and poetic tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

OVÍDIO. *Cartas de Amor: As Heroídes*. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

ROSAND, Ellen. *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer's voice*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 31, 1978, p. 241 - 281.

STAMPA, Gaspara. *Selected poems*. Org. e trad. Laura Ann Stortoni. New York: Italica Press, 1994.