

VENERE CANORA: RETRATO DE UMA COMPOSITORA DO PERÍODO BARROCO.

Silvana Ruffier Scarinci¹

RESUMO - A compositora Barbara Strozzi (1619-1677) publicou, durante sua vida, oito livros de Cantatas – fato inédito entre os compositores mais renomados do período. O cenário para a produção musical de uma mulher daquela época era bastante sombrio ao percebermos que às mulheres não se apresentavam opções além da clausura monástica ou de um casamento, em geral arranjado entre famílias. O artigo constrói evidências de que a autora era realmente uma cortesã, fato que se reflete na produção de sua obra. Transgressora e audaz, a vida e obra exemplar de Barbara Strozzi testemunham sua independência ideológica e oferecem à mulher do início da modernidade a possibilidade de romper com as regras vigentes e criar modelos femininos alternativos.

PALAVRAS-CHAVE: Barbara Strozzi; Cantata; compositora; música; gênero.

ABSTRACT - The woman composer Barbara Strozzi (1619-1677) published during her lifetime, eight books of Cantatas – an unheard of fact even amongst her male colleagues. The environment for the production of a female composer was quite somber if we realize that women had no option beyond the walls of the monastic closure or of a pre-arranged marriage. This article shows greater evidence that the woman composer was, indeed, a courtesan, a fact which has clear reflections on her production. Daring and transgressive, the exemplary life and work of Barbara Strozzi testify her ideological independence and offer to the early modern women the possibility of breaking with the present rules and creating new and alternative models.

KEY WORDS: Barbara Strozzi; Cantata; women composer; gender and music.

Barbara Strozzi pode ser vista, por um lado, como uma personagem típica do *seicento* italiano, e, paradoxalmente, como uma mulher muito além de sua época. Paradoxal era a própria cidade em que vivia – Veneza –, ora elevada como símbolo de pureza e castidade, ora vista como um berço de corrupção e luxúria. Por seus palácios, canais e conventos conviviam o sacro e o profano, o nobre e o plebeu, a madona e a cortesã. Para o patriciado, o lugar das mulheres era em casa, e as festas religiosas eram as únicas atividades sociais permitidas. Entre a classe das *popolane* (mulheres do povo) as regras eram mais flexíveis e elas podiam trabalhar em diversas tarefas – na nascente indústria de tecidos, o trabalho feminino era especialmente valorizado. A classe trabalhadora feminina também fazia parte do cenário comum a qualquer cidade portuária: o número de prostitutas em Veneza no século XVI era calculado em onze mil mulheres, apesar da estimativa ser talvez um pouco exagerada (RUGGIERO, 1985). Veneza tornou-se um centro europeu do prazer ilícito, cuja fama só era comparável à de Roma. Estas mulheres trabalhadoras não possuíam nenhum acesso à educação, que era privilégio de poucas mulheres do patriciado. Testemunha feroz da injustiça que era impetrada às mulheres pela falta de acesso à educação, a freira veneziana Arcangela

¹ Universidade Estadual de Campinas; Escola Municipal de Música de São Paulo.

Tarabotti vociferava contra um autor que excluía as mulheres da raça humana em seu tratado indisfarçadamente misógino, *Le donne non essere della spetie degli huomini* (PASSI, 1599) (A mulher não é da mesma espécie dos homens):

Vós, com argumentos sofisticados vos pusestes a atacar aquele sexo, que por falta de estudos não pode responder a vossa inventada malvadeza, e com o veneno de vosso caráter procurastes matar as almas simples; assim tentastes com a negra tinta obscurecer o cândido da Fé Cristã, e manchar a inocência e pureza das mulheres (TARABOTTI, 1651).

Mesmo as mulheres do patriciado recebiam uma educação mínima, suficiente apenas para torná-las socialmente desenvoltas e lhes possibilitar a perspectiva de um casamento vantajoso dentro de sua própria casta financeira. A estas mulheres cabia um dote² cuja função constituía um mecanismo de acumulação de capital entre as famílias nobres. Filha ilegítima de Giulio Strozzi – por sua vez filho ilegítimo de uma importante família florentina –, Barbara Strozzi não receberia um dote, cujas razões podem ser explicadas por sua condição de ilegitimidade, ou pelas convicções libertinas de seu pai, membro da Academia veneziana onde mais ferozmente se discutiam questões relativas à mulher. O valor dos dotes, subindo consideravelmente no final da Renascença, era indicador de *status* social, e servia de base para o sucesso econômico da nova família. O casamento era a única posição social plenamente aceita para uma mulher. A falta de disponibilidade de um dote normalmente tornava-se um obstáculo para que a mulher se casasse, e muitas delas eram compelidas a abraçar a vida monástica. Estas freiras faziam parte de um excedente de filhas da nobreza cujos dotes que lhes permitiriam um bom casamento acabariam por esgotar os bens familiares. Enviá-las então para o convento apresentava-se como uma solução mais honrada do que casá-las fora de sua classe. A própria Tarabotti, entrando no convento beneditino aos 13 anos, usaria a oportunidade de forma atípica, embarcando em uma prolífica carreira literária. Contra a condenação das mulheres à vida monástica, rebelar-se-ia a famosa freira e escritora, pintando um quadro de lucidez sombria sobre a realidade feminina da *Serenissima* do século XVII. Em sua primeira obra, *Tirannia paterna*, Tarabotti considerava os patriarcas que forçavam suas filhas à vida monástica como verdadeiras réplicas dos piores tiranos da história, como o próprio Nero.

Se notardes que o grande número de filhas é prejudicial por razões de estado, pois se todas casassem a nobreza aumentaria e empobreceria as famílias pelo desembolso de tantos dotes, aceitai a companhia que vos é destinada por Deus, sem

² O diário de um florentino, Gregorio Dati, nos fornece um exemplo esclarecedor sobre o papel dos dotes. Cada vez que seus negócios começavam a decair, sua esposa falecia misteriosamente, sendo logo substituída por outra, que trazia para o casamento um dote que permitia que seus negócios florescessem novamente (RUGGIERO, 1985).

aidez de dinheiro; pois, de qualquer modo, ao comprar escravos, como comprais esposas, seria mais decente se gastardes ouro e não que se esvaziasssem tesouros para comprar-se um patrão, e porque ao fazer haréns para mulheres e em outros hábitos bárbaros imitais os abusos dos trácios, deveríeis também imitá-los matando meninos recém-nascidos, conservando apenas um por família. **E isto seria um pecado bem menor do que enterrar viva sua própria carne.** [grifo meu] (HELLER, 2004).

Se o convento equivalia a enterrar-se viva para a ardente Tarabotti, ao menos nos conventos apresentava-se a possibilidade de uma educação formal – perspectiva bem mais promissora do que a que tinham as mulheres que transitavam livremente além das paredes da clausura. Enquanto os meninos aprendiam a ler e escrever nas mãos de tutores privados em casa ou em escolas mantidas pelo governo, as meninas nobres e *cittadine* recebiam uma educação limitada em casa ou no convento. Sua instrução consistia em leitura e escrita rudimentar no vernáculo, aritmética elementar, assim como trabalhos manuais. Somente em casos muito raros as mulheres se beneficiariam com uma educação pública e humanista. Enquanto 30% da população masculina em Veneza era minimamente alfabetizada em 1587, somente 10% a 15% da população feminina sabia ler (GRENDLER, 1988). Barbara Strozzi incluía-se nesta reduzida fração de mulheres instruídas, e, no seu caso, educada bem além do que nos simples rudimentos da escrita.

No tratado do escritor veneziano Lodovico Dolce, dedicado à educação das mulheres, *Della Institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana* (Sobre a instituição das mulheres, segundo os três estados que cabem na vida humana) (DOLCE, 1545), as únicas categorias virtuosas para uma mulher eram reflexo direto de sua relação com o homem. Assim, para o autor humanista, as mulheres poderiam somente almejar uma tipologia bem limitada: *una perfetta vergine, una perfetta maritatta, e una perfetta vedova, di maniera, che ciascuna Donna, che osserva i ricordi di questo libro, può com molta facilità innalzarsi alla perfeitione di questi tre stati* (uma perfeita virgem, uma perfeita esposa e uma perfeita viúva, de maneira que cada mulher que observa os escritos deste livro pode, com muita facilidade, atingir a perfeição destes três estados). Nem virgem, nem esposa, nem viúva, Barbara Strozzi escapava à tipologia da mulher virtuosa do início da era moderna.

Fora das paredes dos conventos e da segurança de um casamento bem planejado, as mulheres se deparavam com uma situação econômica precária. Sobreviver fora das convenções religiosas e matrimoniais era um cenário de grande instabilidade para uma mulher do século XVII. Uma única categoria de mulheres podia, no entanto, cruzar as invisíveis fronteiras sociais e beneficiar-se do convívio com uma classe diferente daquela à qual pertencia em sua origem: a cortesã, ou *meretrix honesta*. Se por um lado tornar-se cortesã

colocava-a numa posição de certa exclusão social, para uma mulher da época tratava-se de uma rara oportunidade de liberdade e autonomia: cortesãs podiam transcender convenções, ultrapassar limites sociais, recebendo uma educação completa, e possuindo o privilégio e meios financeiros para interagir com os homens de letras e circular na mais alta esfera social.

O viajante inglês Thomas Coryate (1577-1617) oferece a seguinte e interessante etimologia para o termo “cortesã”:

A mulher que professa este negócio é chamada na língua italiana de *Cortezana*, cuja palavra é derivada do italiano *cortesia* que significava *courtesie*. Porque este tipo de mulher é conhecida por receber cortesias de seus favoritos (CORYATE, 1611).

Ao ignorar a relação entre *cortezana/corteggiana* e sua verdadeira etimologia – *donna di corte* (mulher da corte) – o viajante inglês faz uma reflexão útil para compreendermos uma faceta fundamental da vida de uma cortesã. Elas relacionavam-se com seus “favoritos” e recebiam deles “cortesias” ou “favores” que permitiam que se mantivessem financeiramente independentes e em controle de suas próprias vidas. As cortesãs encontravam-se numa situação *sui generis* dentro do contexto social e econômico do século XVII. O que as diferenciava das prostitutas comuns era o fato de buscarem para si uma educação *cortigiana* – da corte – que as elevasse ao nível intelectual dos homens com quem almejavam conviver.

Numa época que em Veneza floresciam as *Accademie* – salões literários onde se debatia todo o tipo de questões culturais em voga –, poucas mulheres freqüentavam estes círculos masculinos privilegiados. Alguns, no entanto, abriram suas portas para as cortesãs “honestas”, oferecendo a elas a possibilidade de crescimento intelectual e proteção política. Atingir a posição de *cortigiana onesta* na sociedade significava transitar num círculo público normalmente fechado para a maior parte das mulheres das castas superiores. As estratégias de um cortesão para ascender socialmente eram reapropriadas pelas cortesãs, “redefinindo a categoria humanista masculina da *virtù* como integridade intelectual feminina” (ROSENTHAL, 1992). Famosas foram as cortesãs que produziram obra literária de valor, e, dentre muitas, fez-se notória a obra e a vida de Veronica Franco (1546-1591). Educada pela mãe, Veronica recebeu o apoio de um influente intelectual veneziano, Domenico Vernier. Ela usufruiu o privilégio de freqüentar seu famoso salão em Santa Maria Formosa, pelo qual transitaram muitas outras escritoras, como Gaspara Stampa, Tullia d’Aragona e Veronica Gambara. Afetuosamente refere-se a ele a escritora Moderata Fonte, outra freqüentadora da mesma academia:

Sem dúvida floresceram nos tempos antigos, disse Lucretia, raras e maravilhosas mentes; mas nos nossos dias, talvez porque o mundo esteja envelhecendo ou o

homem piorando, não mais se encontram tais mentes: Como não, responde Corinna, perdoa-me, mas estás errada; existem tais mentes que se igualam com aquelas do passado...[...] Este foi o mais ilustre Senhor Domenico Venier, de cuja memória brilhante viverá imortal neste mundo, e vivo estará sempre guardado em meu coração (FONTE, 1600).

Através da obra de Veronica Franco pode-se vislumbrar o enorme esforço de uma mulher daquele período ao enfrentar os obstáculos levantados por uma sociedade hostil à educação das mulheres, e mais ainda aos anseios femininos de encontrar meios de sobrevivência aliados à preservação de uma dignidade pessoal. A famosa cortesã reivindicaria, em sua obra, respeito por sua produção intelectual, rejeitando o estereótipo da cortesã cobiçosa e impostora tornada popular por escritores do período. Em uma de suas cartas, fica claro que Veronica Franco reivindica um espaço de dignidade na profissão de cortesã. A elegância com que rejeita um homem que aposta uma quantia por seu corpo e afeto é notável:

E com estas linhas eu mais uma vez quero informar-vos da verdadeira inclinação de minha alma, à qual cometeis claramente injustiça, uma vez que me acusais de avarice, enquanto pensais que oferecendo-me prêmios, podeis comprar meu amor. Este amor, mesmo sendo o de uma mulher cuja riqueza e outros privilégios não podem competir com alguém de vossa casta, não é o amor de uma mulher baixa que por um preço combinado entregaria qualquer parte de seu corpo ou de sua própria alma. Tampouco é o amor de uma mulher, que apesar de sua excelente conduta, de acordo com vosso melhor julgamento e opinião, merecesse ser desdenhada, e apesar de tudo, é amada por vós. E é isto que ameniza o desgosto que sinto ao ver-vos cortejar-me por um preço ainda mais alto, como se estivésseis apostando no leilão, vorazmente, devo admitir, por minha pessoa cujo valor é tão pequeno (ROSENTHAL, 1992).

Na busca por apoio do mecenato, era essencial, tanto para o cortesão quanto para a cortesã, refinamento verbal e comportamento social sofisticado. Os ataques feitos às atividades das cortesãs, baseados em preconceitos morais, denunciavam um “medo da potencial ameaça que uma cortesã colocava à profissão masculina” (ROSENTHAL, 1992). Estes escritores usavam a imagem de Veneza, pura e sublime, para denegrir as cortesãs como prostitutas de baixo-calão. As sátiras atacando violentamente as cortesãs remontam a Aretino em seu famoso diálogo (1535) entre Pippa e sua mãe, no qual esta última ensina à filha como tornar-se uma prostituta (ARETINO, 2006). Franco, em sua obra epistolar, revisita Aretino, mas aqui, ao invés de satirizar a cortesã, expõe cruamente os perigos que ela pode enfrentar em sua vida, empobrecida e desprovida da proteção da sociedade.

Que coisa infeliz, contrária à razão humana é subjugar o corpo e a mente a tamanha servidão, que assusta só de pensar. Tornar-se presa de tantos, com risco de ser saqueada, de ser roubada, de ser morta. Desprovida em um só dia de tudo que em tanto tempo tenha conquistado, com tantos outros perigos de danos e de doenças contagiosas e assustadoras; comer com a boca de outro, dormir com os olhos de

outro, mover-se segundo o desejo de outro, precipitando em óbvio naufrágio a própria faculdade e a própria vida; que desgraça poderia ser maior? Que riquezas, que confortos, que delícias poderiam contrabalançar-se a tanto peso? Crê em mim, de todas as desgraças do mundo, esta é a pior; mas, além disto, se às preocupações mundanas acrescentas aquelas da alma, que perdição e certeza de danação será esta? (ROSENTHAL, 1992).

Através dos poucos dados que conhecemos sobre a vida de Barbara Strozzi, podemos reconstruir uma personagem que reflete claramente as ambivalências que definiam o lugar da mulher naquele período. O século XVII assistiu a um breve resplandecer do papel feminino na esfera pública – inúmeras foram as discussões a respeito da natureza feminina, e acirrados foram os debates; por vezes elogiosos, mas na maioria das vezes extremamente negativos, condenando a mulher à esfera animal, em eco aos antigos escritos aristotélicos. O período viu nascer um sofisticado debate profeminista³, expresso tanto pela voz feminina quanto masculina, e acompanhado de violentos ataques de cunho claramente misógino, como por exemplo a enciclopédia dos defeitos femininos escrita por Giuseppe Passi – *I donneschi defetti* (PASSI, 1599) –, o qual seria respondido mais tarde por Lucrezia Marinella com *La nobilitá et l'eccelesza delle donne co' diffetti et mancamenti de gli huomini* (MARINELLA, 1601) (“A nobreza e a excelência das mulheres contra os defeitos e erros dos homens”).

Veneza assistiria à significativa produção literária de várias autoras, entre elas, como vimos acima, a cortesã Veronica Franco, que se tornaria um símbolo da sofisticação intelectual, sensualidade e beleza da *Sereníssima*. Este panorama, que favoreceu o surgimento da expressão feminina, pode ser vislumbrado em todas as esferas culturais, na pintura (basta lembrar Artemísia Gentileschi), na literatura, no teatro e na música. Nesta última esfera, as mulheres literalmente fizeram-se ouvir, graças ao interesse recente que surgira pela voz feminina, remontando ao século anterior, quando na corte de Ferrara se ouviram as primeiras mulheres virtuosas do canto. Na corte do Duque Alfonso, desenvolvera-se fortemente o gosto pelas vozes de mulheres, e nos anos de 1580, o grupo conhecido como *concerto delle donne*⁴ constituiu-se num marco para o desenvolvimento da música barroca. O compositor da corte, Luzzasco Luzzaschi, compunha madrigais com estas vozes em mente: as partes de soprano eram extremamente virtuosísticas, propiciando o desabrochar do que logo viria a ser conhecido como monodia. Este gênero, desenvolvido principalmente por Giulio Caccini em Florença, vai ser dedicado também à performance feminina, e as primeiras mulheres a experimentarem o novo estilo seriam a mulher e as filhas do próprio compositor. Um pequeno

³ O termo tem sido usado por diversos autores para designar um movimento não organizado das mulheres em busca de autonomia muito anterior ao movimento feminista do século XIX e XX.

⁴ O grupo de constituía-se de Lívía D'Arco, (+ 1611), Anna Guarini (+ 1598), Tarquinia Molza (1542-1617) e Laura Peverara (___ - 1601).

passo vai separar estas primeiras experiências da criação da ópera, e naturalmente a mulher subirá aos palcos. Da tímida Euridice de Caccini (1600) à assertiva presença da Arianna de Monteverdi (1608), estabelecia-se irrevogavelmente a presença da personagem feminina na ópera. O entusiasmo das primeiras produções operísticas abriu um grande espaço para a inclusão da mulher num circuito até então inusitado – uma ascensão observada com um misto de admiração e desconfiança. Não só as mulheres passaram a cantar profissionalmente, como as personagens femininas em ópera eram incumbidas de expressarem afetos interiores de grande intensidade.

O pai de Barbara, Giulio Strozzi, circulava com desembaraço pelo meio intelectual e artístico de Veneza, tendo sido ativo participante da *Accademia degli Incogniti*, a qual abrigava quase todos os intelectuais de relevância na vida cultural da cidade-república. O grupo compreendia filósofos, poetas, historiadores, e membros do clero – todos eles prolíficos escritores, cujas publicações cobriam diversos gêneros. O poeta e escritor que fundou a academia em 1630, Giovanni Francesco Loredano, correspondia-se com Arcangela Tarabotti, cujas cartas (ROSAND, 1978) refletem uma complexa relação da Academia com a produção intelectual feminina. A maior parte dos escritos da academia aderiu à forte onda misógina, que se contrapunha às novas concepções da voz feminina em Veneza. Apesar da ambivalente relação entre Tarabotti e os *Incogniti*, ela parece ter usufruído a proximidade com a academia, numa “combinação de dependência mútua, admiração, curiosidade e, às vezes, antagonismo” (HELLER, 2004). Foi entre os *Incogniti* que seus primeiros manuscritos circularam e fizeram-na conhecida. Loredano praticamente controlava o mundo editorial de Veneza, e a aprovação literária do autor era particularmente valiosa para Tarabotti. Esta academia estava diretamente ligada à produção operística e o próprio Giulio Strozzi foi colaborador de Monteverdi, escrevendo o libreto de sua primeira ópera, *La finta pazza Licori*, hoje perdida. Giulio Strozzi participaria da inauguração do *Teatro Novissimo* em 1640, com outra produção de *La finta pazza*, desta vez em parceria com o compositor Francesco Saccati. A protagonista desta ópera, no papel de *Deidamia*, foi Anna Renzi, uma cantora que se tornou famosa na Itália de meados do século XVII. Renzi ganhou o apoio de inúmeros membros proeminentes da sociedade veneziana e manteve excepcional independência financeira, sem jamais se casar. O apreço pela arte de Anna Renzi aparece claramente no volume que celebra a cantora, escrito por Giulio Strozzi, *Le glorie della Signora Anna Renzi romana* (em 1644 – por coincidência, o mesmo ano de publicação do primeiro volume de madrigais de Barbara). Assim comentaria Giulio Strozzi sobre a chegada de Renzi em Veneza:

Chegou esta melodiosa Ninfa do Tevere, no final do ano de 1640, trazendo sua virtude deliciosa a esta Rainha de Netuno no Adriático, e com sua representação da falsa loucura de Deidamia, ela não só roubou realmente os sentidos dos homens, mas também a alma dos mais refinados especialistas do drama musical (GLIXON, 1995).

Os honorários de 500 *scudi* venezianos que Anna Renzi recebeu por sua interpretação em *La Deidamia* são um indicativo do sucesso de sua carreira. Sua condição financeira foi tão bem-sucedida que ela foi capaz de emprestar somas significativas a amigos e conhecidos. Há um registro de que um cantor da Basílica de São Marcos, o romano Girolamo Medici, concordou em liberar parte de seu salário durante um ano até saldar uma dívida de 150 ducados que havia tomado emprestados de Anna Renzi. Várias outras cantoras tiveram o privilégio de atingir o reconhecimento público e uma vida profissional produtiva com notável grau de independência e segurança financeira – um fato inexistente no universo das mulheres em outras áreas da sociedade veneziana.

A produção de Giulio Strozzi cobria uma ampla gama de gêneros: poesia e prosa, versos para canções (como toda a poesia do primeiro livro musicado por Barbara), peças teatrais e libretos. Pode-se pensar na sua carreira como a de um cronista da sociedade aristocrática de Veneza, como atestam suas diversas descrições publicadas, entre elas, das festividades em honra de Cosimo II, o grande duque da Toscana (1621). Através de seu pai, Barbara Strozzi aparentemente teve contato com a elite intelectual de Veneza. A ligação intensa com a música deve ter levado Giulio Strozzi a oferecer à filha a formação necessária que permitiu seu desenvolvimento como cantora e compositora. É provável que sua educação musical tenha sido organizada através do pai, pois Barbara estudou com o mais bem-sucedido compositor de ópera da época. No prefácio de seu *Op. 2*, ela esclarece: “[...] *Francesco Cavalli [...] (era) già dalla mia fanciullezza mio cortese precettore [...]*”. (Francesco Cavalli era já na minha juventude meu cortês preceptor). Giulio Strozzi criou para a filha, em 1637, a *Accademia degli Unisoni*, onde além de discussões sobre as questões em voga na época, Barbara encontrava um espaço para trazer a público as suas próprias composições. O afeto que nutria pelo pai se expressa na Dedicatória de seu *Opus 1* (1644), no qual escreve: “*Colui, che, sin da fanciulletta, mi há dato il cognome, e’l buon essere*” (com ele, que desde minha meninice, deu-me o sobrenome e a boa índole). Sua fama como cantora virtuose foi reconhecida por diversos *litterati*, assim como por músicos de renome. As primeiras evidências da carreira de Barbara como cantora datam da publicação dos *Opus 1 e 2* de Nicolò Fontei, duas coletâneas de cantatas dedicadas à *virtuosissima cantatrice*, (ROSAND, 1972) quando esta tinha apenas dezoito anos. Muito mais tarde, a compositora seria lembrada

como a inventora do gênero *cantata*. Reconhecendo o fato com indisfarçado contragosto, o autor acaba por diminuir o valor de sua obra:

Existem algumas composições de uma Senhora, que viveu cerca de sessenta ou setenta anos atrás; nas quais vemos que ela, tendo sido a primeira a inventar esta mistura de Recitativo e Ária, experimentou com o público este estilo para ver se seria aceito, mas apesar de haver demasiado simplismo no estilo de suas árias, ainda assim não podemos senão ficar agradecidos ao Belo sexo por tal criação e invenção (PEPUSH, 1710 / 1982).

Apesar do parcial reconhecimento póstumo e dos evidentes méritos vocais da *Venere Canora*,⁵ é surpreendente que no momento em que as mulheres ganhavam os palcos, tanto do teatro, quanto da ópera, Barbara Strozzi permaneceria circunscrita ao espaço semidoméstico da academia criada por seu pai. Continuam misteriosas as razões pelas quais ela não teria encontrado acesso ao mundo verdadeiramente público da grande novidade musical do momento – a recém-criada ópera. Ou a impossibilidade de uma circulação mais ampla pelo mundo da ópera decorreria de sua suposta ligação com o papel da cortesã, confirmando a clássica associação entre as propriedades sedutoras da música e da liberdade sexual?

Dedicada a Barbara Strozzi, a primeira publicação das reuniões da *Accademia degli Unisoni* equipara os atrativos físicos da compositora às suas qualidades vocais:

Mui Ilustre Senhora. A nenhum outro senão V.S. cabe a maior parte da glória desta nova Academia a quem devemos os frutos que de Vós recebemos. O costume comum de consagrar cada objeto àquela deidade, de quem fluidos benignos provêm, obriga-me a dedicar as mais prezadas primícias desta árvore transplantada de virtude a ela, que é o *primo mobile* deste céu [no sistema ptolomeico, o nono céu, que velocíssimo e sem estrelas, gira ao redor da terra, comunicando o movimento aos céus inferiores]. De tal modo que a **beleza da sua voz assim o torna; onde claramente pode-se perceber um lugar paradisíaco e, ao contemplar as suas belezas, deleita-se o olhar e na excelência de seu canto, goza o ouvido**[grifo meu]. (INGLIS, 1986-7).

Ainda na mesma *veglia prima* (primeira reunião), Gian Francesco Loredano referir-se-ia a Barbara Strozzi num tom suspeitosamente lisonjeiro e sensual – tratamento atípico para uma *donna di corte* ou uma mulher do patriciado: *Per servire ai commandi d'una Venere canora, ch'essendo BARBARA solamente nel nome, porta amore nel volto, e le Grazie nel seno, entro a discorrere in questo Panteone di Virtù* (para servir às ordens de uma Vênus canora, a qual sendo BARBARA [cruel] somente no nome, porta amor no rosto, e as Graças no seio, passei a discursar neste Panteão de Virtude). O título que lhe dá Loredano, “Vênus Canora”, confirmaria as atribuições de uma cortesã, deusa do amor e também do canto, cuja crueldade se esconde erroneamente em seu nome, pois na realidade o rosto esconde amores e

⁵ Ver logo abaixo na referência que faz Loredano a Barbara Strozzi.

o seio Graças, companheiras de Vênus, divindades da beleza que espalham a alegria no coração dos homens. A descrição de Thomas Coryat de uma cortesã poderia facilmente aplicar-se a Barbara Strozzi, ao pensarmos no seu poder retórico – como anfitriã dos *Unisoni* – e musical:

Por um lado, ela vai tentar seduzir-vos com suas notas melodiosas que gorjeia acompanhada do alaúde, o qual dedilha com toque tão louvável quanto tantos homens, que são excelentes professores na nobre ciência da Música; e por outro, com aquela harmonia de sua voz que tenta os corações. Vereis também que a Cortesã veneziana (se for uma mulher realmente seleta) é hábil nas artes retóricas, e elegante oradora, assim se ela não conseguir seduzir-vos com todas as citadas delícias, vai dobrar vossa constância com sua retórica língua (CORYAT, 1611).

Como vimos anteriormente, as cortesãs tinham um papel proeminente na sociedade veneziana, o que não lhes garantia olhares acolhedores de todos. Em uma das reuniões presididas por Barbara, na qual teria entregado flores aos convidados, um *Incogniti* faria um ataque frontal a sua integridade moral, com o seguinte comentário: *Bella cosa donare i fiori dopo aver dispensati i frutti* (Bela coisa distribuir as flores, quando os frutos já foram entregues) (ROSAND, 1972). Muitas outras circunstâncias insinuam a possibilidade de Barbara Strozzi ter realmente sido uma cortesã. O quadro *La suonatrice di viola da gamba*, de Bernardo Strozzi (o sobrenome em comum é mera coincidência), originalmente fazia parte da coleção particular de Nicolò Sagredo (Barbara Strozzi dedica a ele seu *Op. 7*, cuja introdução louva-o como *mio Dio tutelare* – meu deus protetor –, deixando claro que ela vinha recebendo apoio financeiro dele). Ellen e David Rosand, num artigo de 1981, defendem a idéia de tratar-se de um retrato de Barbara Strozzi. A pintura, hoje na “Gemäldegalerie Alte Meister” de Dresden, possui uma qualidade notável em sua sensualidade imediata, o corpo arredondado e generosamente exposto, o rosto perfeitamente individualizado com o olhar melancólico e profundo fixo no espectador (ROSAND, 1981). Os atributos iconográficos – o seio que se mostra, as jóias que lhe adornam os braços – fariam parte das convenções da retratística das cortesãs.

O *Opus 5* (*Sacri musicali affetti*, 1655) foi dedicado a Anna de’ Medici, a arquiduquesa da Áustria. Num relato enviado ao Duque de Mântua, de Antonio Bosso – mantovês residente em Veneza –, lemos uma quase anedota, em linguajar satírico, típico das críticas mordazes contra o comportamento pouco recatado das cortesãs :

Contarei a Vossa Sereníssima Alteza umas curiosidades que não são muito sérias. Barbara Strozzi dedicou à Arquiduquesa de Innsbruck alguma de sua música; sua Alteza enviou-lhe outro dia uma pequena caixa adornada com rubis com seu retrato, e um colar, também de ouro e rubis, que a dita Senhora aprecia, mas não faz pompa, exibindo-o entre seus belos peitinhos (e que peitos!). (GLIXON, 1997)

Notável é a diferença no deferente tratamento do viajante francês, André Maugars, a Leonora Barone (1611-1670), cantora romana. Em seu diário de viagem mostra-se entusiasta dos talentos da artista, capaz de acompanhar-se à teorba ou viola, mas também de seu comportamento casto e tímido. A ressalva deve fazer-se importante num contexto em que era natural ligar a música às habilidades inerentes das cortesãs:

Não se exhibe por ser bela e tampouco é coquete; canta tanto com pudor quanto segurança, com generosidade e modéstia, com doçura e austeridade. A sua voz possui uma extensão muito grande e é afinada, harmoniosa e ela sabe torná-la doce ou forte sem fadiga, e sem nenhuma contorção facial. Seus ímpetos e seus suspiros não são lascivos, e seus olhares não são impudicos e seus gestos são aqueles próprios de uma mulher honesta. (CAMIZ, 1993)

As artes da cortesia eram passadas de mãe para filha. Barbara era filha de uma criada de Giulio Strozzi, Isabella Garzoni, conhecida como *La Greghetta*, a quem o pai designa, em 1628, como herdeira de seus “móveis, escritos, contratos e dinheiro que se encontrem na hora de minha morte em Veneza”. Acrescenta ainda que “o faz sem nenhum interesse malvado, mas somente pela fidelidade e longa servidão, que juntamente com a filhinha, dedicou-se durante muitos anos não recebendo de mim nenhum pagamento nem salário [...] e faltando ela, irá tudo isto para Dona Barbara Valle, sua filha...”. Vinte e dois anos mais tarde, em seu testamento final, o pai, então empobrecido, refere-se a ela como *Barbara di Santa Sofia mia figliuola elletiva, e però chiamata comumente la Strozzi* (Barbara di Santa Sofia, minha filhinha eletiva, e chamada comumente “a Strozzi”). Rosand levanta a hipótese de *La Greghetta* tratar-se da mesma cortesã mencionada em um poema do *Incognito* Francesco Busenello ou Giovanni Garzoni, *Epitaffi iscritti al Garzone dalle puttane*.

Assim como Anna Renzi, Strozzi pôde gerenciar suas finanças, ao menos em determinados períodos de sua vida, com relativa desenvoltura. Glixon relata diversos eventos relativos à vida financeira de Strozzi, e a primeira data em que surge documentação a respeito é março de 1640, quando ela, apenas aos vinte anos, envia seu pai para coletar os juros de seu investimento governamental (GLIXON, 1995). Dois anos mais tarde, ela autoriza novamente o pai a lidar com os juros e o capital de seus investimentos no *Zecca* (Casa da moeda do governo). Logo depois da morte do pai, em 1652, Antonio Peruzzi, um negociante expatriado de Florença (como seu pai o fora), representa-a para recolher seus juros, voltando a fazê-lo em 1657 e 1661. Além da renda que Barbara obtinha de seus investimentos públicos, existem registros de diversos empréstimos feitos a intelectuais acadêmicos (Sforza e Ostilio Bissari, irmãos de Pietro Paolo Bissari, membro dos *Incogniti* e autor do poema de uma das cantatas do *Op. 2* de Barbara, assim como Chiara Priuli, viúva e mãe de Pietro Dolfin, cuja poesia foi

musicada pela compositora em seu *Op. 7*), e nobres ricos estrangeiros (Giovanni Paolo Vidman, membro *degl'Incogniti*, a quem *La finta pazza* de Giulio Strozzi e Saccati fora dedicada). É surpreendente o desembaraço com que Barbara Strozzi lidava com suas finanças desde os vinte anos. Qual seria a fonte desta renda, tão cedo na vida de uma cantora que, ao contrário de suas colegas *prima donne*, permanecia incógnita no restrito universo de uma única academia?

Como vimos, os *Incogniti* aderiram com vigor aos debates sobre a questão feminina, e como emblema da academia escolheram a estátua de uma mulher coberta por um véu, com a inscrição *Ignoto Deo*. O dístico parece muito apropriado para uma academia cujos objetivos irreverentes e anticlericais, com um forte tom imoral e iconoclasta, reverenciam uma deusa desconhecida. Giovanni Francesco Loredano, o fundador da Academia, justifica-se dizendo que tendo os atenienses erigido um templo a um deus desconhecido, não seria grande coisa adorar uma deusa sem conhecê-la (ROSAND, 1981). No entanto, não faltaram esforços da *virtuosissima cantatrice* para que seu nome atravessasse os séculos e chegasse até nós. Ela publicou, em vida, oito livros de Cantatas, um êxito raramente alcançado por qualquer de seus contemporâneos. É no mínimo revelador que Strozzi abra seu primeiro volume de Cantatas com uma obra na qual se afirma autora, esperando ser reconhecida como a nova Safo (*Mercede di voi*). Em seu *Opus 3* (1654), no lugar normalmente reservado a uma dedicatória, aparece a inscrição *Ignota Dea*, corrigindo, talvez bem-humorada, o latim de Loredano. Queixar-se-ia também, com elegância e agudeza típica de sua época, do véu que a encobria e a mantinha desconhecida?

Sua música limitou-se ao gênero mais restrito da Cantata. Um gênero tido como menor, a Cantata foi relegada à atenção mínima da musicologia, provavelmente em vista da atração que a ópera exerceu desde seus primórdios sobre público e teóricos. No entanto, a produção de Cantatas na Itália seiscentista é imensa, e a maioria dos compositores dedicou-se a ela. Absorvida avidamente por uma sociedade que praticava a *civil conversatione*⁶, a Cantata pode ser mais bem compreendida ao examinarmos os hábitos deste ambiente do ócio cortês, no qual o gosto pela *arguzia* e pela arte da *finzione* constituíam-se em *modus vivendi* do homem de sociedade. Assuntos antes abordados com a maior gravidade – como por exemplo, o amor – eram agora tratados mais levemente, com um piscar de olhos e um sorriso arguto e irônico nos lábios. A força motriz que se esconde por trás deste novo viés

⁶ A expressão *la civil conversatione* serviu de título a um tratado de 1623 de Stefano Guazzo. O termo que designava o hábito mantido pela nata intelectual da sociedade veneziana, na qual o conversar constituía-se numa prática civilizatória.

estético e de comportamento foi a poesia de Giambattista Marino, o poeta da *meraviglia*⁷. Sua influência foi tão amplamente sentida na Itália seiscentista, que se dizia que se *marineggiava* em todas as esferas culturais e sociais daquele tempo. As Cantatas, servindo bem aos propósitos das reuniões desta sociedade culta e *al gusto del secolo*, representavam perfeitamente o apelo marinista de um ambiente de transbordamento teatral. Existem algumas evidências de que as Cantatas poderiam ter sido executadas com alguns atributos cênicos, aproximando de alguma forma esta vasta produção à música feita nos teatros da moda. Mesmo não sendo escritas deliberadamente para o teatro, as Cantatas de Strozzi possuíam um forte apelo teatral. Os textos em geral repetiam um amontoado de clichês sobre o tema do abandono amoroso, e eram tratados por Strozzi de diversas formas. Muitas vezes, de pleno acordo com os ditames da voga marinista, sua música utiliza-se das mesmas técnicas da poesia de Marino: constrói-se através de cesuras formais freqüentes; possui um discurso musical fragmentado; temas ligados à subjetividade se transformam em imagens exteriores; as emoções são dissecadas como num exercício de anatomia; é muitas vezes construída como uma colagem de afetos díspares; percebe-se o surgimento súbito da presença autoral de Strozzi.

Na Cantata *Apresso ai molli argenti*, do sétimo livro, podemos compreender um exemplo de como a autora constrói sua música de maneira similar aos artifícios da poesia de Marino.

42

On - de on - de da un cruc - cio in - ter - no - traf - fit - to e com - bat - tu - to com - bat - tu - to

47

— mes - to pal - li - do e mu - to

(Verso 12: Então, por uma profunda angústia, / (13) trespassado e vencido, / (14) triste, pálido e mudo...)

Como em Marino, o foco é multifacetado. A subjetividade se torna menos profunda, pois tudo está desmembrado – cada emoção dissecada – o foco se desloca do afetivo, do mergulho ao cerne interior da emoção, para a imagem externa. A palavra *combattuto* não

⁷ A *meraviglia* é um artifício usado por Marino para criar surpresa no leitor – o leitor passa a maravilhar-se com os efeitos da nova poesia.

poderia deixar de invocar reminiscências monteverdianas: o *genere concitato* imita teatralmente o combate, mas neste caso, um combate interno, no qual o protagonista se encontra. Aqui, o afeto é mimetizado como ação, não como realidade afetiva. O subjetivo torna-se exteriorizado. No corpo dá-se o sintoma da emoção – são as imagens externas, ou a teatralidade dessa subjetividade que importa. Não há mais a presença forte de um personagem, da construção de uma psicologia “verdadeira”, “sincera”, como em Monteverdi. O princípio dos contrastes, adotado pelo compositor a partir de Torquato Tasso⁸, é claro na mudança súbita do verso 13 para o verso 14, onde a agitação repentinamente cessa: os baixos repetidos em ritmo rápido e os saltos dentro de uma tríade maior, características inconfundíveis do *concitato*, subitamente se transformam num estado estático, paralisado pelas aliterações moles (*mesto – pallido – muto*) e estabilidade da melodia e seqüência harmônica lenta.

Na mesma Cantata, presenciamos uma verdadeira cena onde subitamente a autora se introduz:

55 presto
a qual bar - ba - ra sven - tu - ra mi con - n - na A -

(a qual bárbara desventura)

A aparição da voz da personagem “Barbara Strozzi” é marcada pelo surgimento dos versos *ottonari* (versos de oito sílabas), com uma nítida diferenciação de escrita musical. Strozzi marca a seção com a indicação “*adagio*”, sugerindo uma mudança drástica de andamento. A voz, em *recitativo parlato*, é contrastada pela movimentação do baixo, melodicamente ativo pela primeira vez, em escalas descendentes, insistentes e marcadas, funcionando como uma espécie de *basso ostinato*, com direção irreversível, inexorável. A voz fala de forma monótona, estática, sem esperança de escapar à terrível desventura. A intensificação de *pathos* sobre a palavra *barbara* dá-se através da acentuação criada pelo ritmo, alongando a sílaba tônica através da semínima pontuada. A autora se introduz na obra, e seu nome surge fortemente investido de drama – o qual reaparecerá mais quatro vezes –, e a cada aparição, de forma um pouco mais carregada de tensão – seja ela pela harmonia mais dissonante, ou pela movimentação melódica mais dramática do baixo. A autora existe –

⁸ Monteverdi explica a influência que a obra de Torquato Tasso exerceu sobre sua estética no prefácio ao *Oitavo Livro de Madrigais*. Tasso, ao imortalizar a guerra objetiva em sua *Gerusalemme Liberata*, faz corresponder a guerra subjetiva das paixões, o conflito interior do indivíduo.

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. É a persona poética *Barbara Strozzi* que se coloca no centro do espetáculo, reafirmando-se autora.

Em alguns momentos, como podemos ver abaixo em *Hor che Apollo*, a compositora fragmentará seu texto, mas com um intuito contrário ao de Marino:

Casos de assincronia entre texto e música são fenômenos que passam a ser cada vez mais frequentes a partir de 1660, servindo claramente às demandas de um público ávido por malabarismo vocal vistuosístico das novas *prima donne*. Ainda quando os melismas não correspondem a palavras investidas de *pathos* específico, é inegável a existência de um *pathos* expresso quase que puramente através da música. É como se o foco se concentrasse num determinado afeto que uma palavra não necessariamente representa, mas apenas levemente sugere e, portanto, não pode haver um efeito de verossimilhança/mimese direta. Se em Marino há um processo de dessubjetivação em função da fragmentação e fixação em imagens particulares quase descritivas de um determinado personagem, em Barbara Strozzi encontramos também uma certa fragmentação do texto, mas com o intuito contrário ao de Marino. Um texto pobre dramaticamente se amplia e transforma-se numa obra dramática, plena de subjetividade, graças à música. Uma palavra como *si* recebe um foco de luz extraordinário, é repetida seis vezes, ganhando uma dimensão de significado muito maior do que o autor do poema pretendia originalmente. O efeito é de grande teatralidade: são cenas emocionais que se alternam, sem nem mesmo o suporte verbal que se suporia constituí-las. A música, que em Monteverdi sustentava (e reinterpretava) a palavra, em Barbara Strozzi transforma-se em fala – sem palavras. A palavra é apenas uma insinuação, uma desculpa para o mergulho na subjetividade de um personagem que nem sequer chega a se construir. Strozzi, em seus momentos mais melancólicos, utiliza-se de um texto de cunho marinista apenas como escusa para a produção de uma música muito além das palavras, como uma oportunidade para um mergulho ao cerne das emoções. *Hor che Apollo*, por exemplo, é uma obra na qual o texto

reproduz a já repetitiva tópica do abandono, absorvida jocosamente pelo ambiente dos *giocchi* (brincadeiras) como nos relata Guazzo em seu tratado. Strozzi construirá uma obra de grande apelo emocional, demonstrando sua confiança no poder da música de encontrar profundos significados escondidos muito além do texto. A música da *Virtuosissima Cantatrice* mostra-se profundamente autoral, desde sua primeira obra, *Mercè di voi*, até sua produção mais tardia e madura, como a longa Cantata de seu último livro, *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 abordariam com outros compositores: não podemos ignorar como estas duas vozes tornam-se indissolúveis. Como vimos, o público que escutava sua música era o público da *Accademia degli Unisoni*, homens da refinada inteligência 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.

Cortesãs, como vimos, mantinham-se à margem dos papéis permitidos às mulheres venezianas. Todos os indícios nos levam a crer que nossa personagem nunca se casou, mas sobrevivem os documentos sobre o nascimento de quatro filhos, três dos quais filhos de algum dos irmãos Vidman (citado acima). Surpreendente é o fato que se revela na passagem abaixo, relatando o estupro e o nascimento de um dos filhos:

Soube que aquele senhor teve de uma serva uma filha, que morreu no ano passado, renomada como cantora, e também poeta, com o nome de Barbara Strozzi, a qual estuprada pelo Conde Vildman, um nobre veneziano, teve um filho, que porta o nome de Giulio Strozzi, o qual se vê seguidamente pela cidade [...] (GLIXON, 1995).

Estupros em Veneza faziam parte de um macabro cenário na vida das mulheres da *Serenissima*, onde a violência sexual era fato comum, algo quase esperado e inevitável para mulheres de classes inferiores. Pouca esperança teriam estas mulheres de que fosse feita justiça contra a agressão – muitas vezes cometida por uma gangue masculina – uma vez que existia uma concepção geralmente aceita do corpo feminino como algo violável. Crimes de estupro só eram punidos nos casos em que a violência atingia grau maior do que a agressão sexual em si, quando a vida da vítima era seriamente ameaçada, o estupro era acompanhado

de roubo material, ou quando se tratava de crianças ou de mulheres nobres⁹. Nos poucos casos notificados, a justiça era branda, consistindo muitas vezes em pagamentos de dotes para as vítimas – ou em um casamento forçado, uma vez que uma mulher estuprada veria a possibilidade de casar-se bastante diminuída. Barbara Strozzi não vem a casar-se com seu nobre e rico agressor, antigo amigo de seu pai. No entanto, três de seus filhos são comprovadamente de algum dos irmãos Vidman. No testamento de Martino Vidman, há referência a dois dos filhos de Barbara Strozzi, Irmã Lodovica Strozzi (antes chamada Laura), freira no Convento de Santo Sepolcro, e Giulio Pietro Strozzi, a quem Martino deixa a herança de trinta ducados por ano. O mesmo Giulio Pietro declara-se filho de Giovanni Paolo Vidman ao reivindicar sua herança em uma das cortes financeiras de Veneza, em agosto de 1678. O homem a quem o pai de Barbara havia dedicado seu *La finta pazza* era, no entanto, casado com outra mulher, Camilla Grotta (GLIXON, 1995). A vida das duas famílias era intimamente entrelaçada. Desde 1638 Giulio Strozzi cita Giovanni Paolo Vidman em seu testamento, pedindo que Barbara e sua mãe o considerem em primeiro lugar caso necessitem vender o retrato que dele pintou Bernardo Strozzi. Dezoito anos mais tarde, a entrada no convento das duas filhas de Barbara, Laura e sua irmã mais velha Isabella, foi financiada por ninguém menos do que Camilla Grotta, usando os fundos de seu falecido marido. A primeira filha morreria pouco depois de entrar no convento, aos 15 anos; a segunda, Laura, mudaria seu nome para Irmã Lodovica Vidman em 1657. Barbara Strozzi, portanto, escolhe para as próprias filhas destino diferente de seu próprio. Impedidas de casarem-se dentro do patriciado por serem filhas bastardas de um aristocrata com uma cortesã, a Igreja deve ter-se mostrado como um destino mais seguro do que o que a mãe escolhera para si mesma.

Apesar de ser designada como herdeira de Giulio Strozzi, Barbara tornar-se-ia responsável pelo sustento de pai e mãe na velhice dos dois. O pai morreria antes, mas os últimos documentos relativos à sua vida atestam que vivia sob o mesmo teto que Barbara, responsável pelo aluguel de uma residência alugada da mesma família Vidman, na Corte del Remer, Cannaregio 4765 A. A carta que envia ao Duque de Veneza em dezembro de 1651, alega a impossibilidade de pagar um imposto dada a responsabilidade de sustentar a mãe e os filhos:

Sereníssimo Príncipe: desde que caiu ao tormento da guerra esta pátria clementíssima, mesmo eu, Barbara Strozzi, humilíssima serva de Vossa Serenidade, lamentei as suas desventuras, e não me permitindo meu estado de socorrê-la com o sangue, recolhi todas minhas posses, vendi minha mobília e depusitei meu dinheiro na Casa de Moeda, compreendendo que a calamidade pública torna-se a calamidade

⁹ Um capítulo inteiro sobre estupro (Violence and Sexuality: Rape) está presente em: RUGGIERO, op. cit.

da riqueza privada [...] Ainda assim vejo-me obrigada por um mandato de Vossos Excelentes Governadores dos Impostos a pagar para a Casa da Moeda dois impostos de 100 ducados cada [...] Estou convencida de que se Vossos Excelentes Assessores de Impostos houvessem refletido com justiça de que tenho quatro filhos além de uma mãe idosa, esta ameaça não teria jamais ocorrido [...] De joelhos imploro que tenhais piedade com as misérias de uma grande família, e dai-me o perdão, de forma que meus argumentos sejam escutados por algum tribunal; de modo que eu alcance o alívio da caridade que em Vosso Mais Sereno Estado nunca foi negado às lágrimas da pobreza. Obrigada. 12 de maio de 1654. (GLIXON, 1995)

Esta carta, assim como a documentação relativa às atividades financeiras de Strozzi, revela-nos uma mulher com um formidável poder de agenciar sua própria vida. Mãe de quatro filhos, cantora de talento extraordinário, compositora persistente no reconhecimento e perpetuação de sua obra, Barbara Strozzi gerenciava, aparentemente sozinha, uma intensa vida profissional. Podemos apenas vislumbrar as dificuldades que ela enfrentaria como uma mulher que ocupava um lugar tão ambíguo e paradoxal na sociedade veneziana. A relação de Barbara com o pai é sugestiva para interpretarmos uma capacidade de autonomia tão inusitada para a época. A mitologia em torno das mulheres guerreiras fazia eco às discussões profeministas em voga. A tradicional necessidade de domesticar e converter personagens femininas guerreiras (Clorinda) ou exterminar as sedutoras feiticeiras (Alcina) é reelaborada por Giulio Strozzi em seu libreto para a ópera *Veremonda amazzone di Aragona*, musicada por Cavalli (1652). Tal libreto foi uma adaptação de *Celio*, escrito originalmente em Florença, em 1646, por Giacinto Cicognini, no qual a heroína era provavelmente inspirada na Rainha Isabella, esposa de Ferdinando de Aragon. Na versão de Giulio Strozzi, Veremonda é uma amazona, uma das personagens femininas mais heróicas da ópera do *seicento* italiano: ela é uma corajosa e virtuosa guerreira que combate e vence o inimigo, enquanto seu marido permanece em casa estudando astrologia (HELLER, 2004, p. 221-222). Esta liberadora visão do universo feminino não poderia deixar de refletir-se no imaginário de Barbara Strozzi. Seria esta a *virtù* feminina que o pai desejara para a filha, quando lhe pedia que lembrasse “[...] *di quanto ho fatto per lei in allevarla, e metterla sul cammino della virtù*” (o quanto havia feito por ela, educando-a e mostrando-lhe o caminho da virtude)? (ROSAND, 1978).

Ainda permanecem misteriosos muitos aspectos da vida de Barbara Strozzi. Os poucos dados remanescentes sobre sua vida permitem-nos hoje vislumbrar o complexo universo em que estava inserida, e assim construir, ao menos parcialmente, o quebra-cabeça que forma o retrato da complexa e fascinante mulher e compositora seiscentista. Dentro do rol da tipologia dos papéis femininos aos quais as mulheres do início da era moderna deviam submeter-se – a donzela, a mulher casada ou a viúva –, Barbara Strozzi não se enquadrava em nenhum deles, ocupando o lugar ambivalente e muitas vezes incômodo da amazona guerreira e autônoma

antecipado por seu pai. Transgressora e audaz, sua vida e obra exemplar testemunham sua independência ideológica e oferecem à mulher do início da modernidade a possibilidade de romper as regras vigentes e criar modelos femininos alternativos.

BIBLIOGRAFIA

ARETINO, Pietro. **Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa. Tratto dall'editio princeps dell 536**. Acesso em: 10 jul. 2006. Disponível em:

<<http://www.intratext.com/X/ITA1039.HTM>> [IntraText®](#) (V89) © 1996-2005 [Èulogos](#)

CAMIZ, Franca **Trinchieri. La bella cantatrice**: i ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a confronto. **Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi**. Veneza – Pallazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre, 1993. Veneza: Edizioni Fondazione Levi, 1996.

CORYAT, Thomas. **Coryat's Crudities**. Londres, 1611. Ed. James Mclehouse. 2 vols. Re-impreso, Glasgow: University of Glasgow Press, 1905.

DOLCE, Lodovico. **Dialogo di M. Lodovico Dolce, Della Institution delle donne secondo li ter stati che cadono nella vita humana**. In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferarri, 1545 (microfilme Ref. CQ, Ant. C, M 28; Biblioteca degli Studi di Milano, Provenienza E. Alfieri).

FONTEI, Nicolò. **Delle bizzarie poetiche**. Venice: Magni, 1636.

FRANCO, Veronica. **The honest courtesan**: Veronica Franco, citizen and writer in Sixteenth-century Venice. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

GIANTURCO, Carolyn. The Cantata: A Textual Approach, in **The Well Enchanting Skill: Music, Poetry, and Drama in the Culture of the Renaissance— Essays in Honour of FW Sternfeld**. [John Caldwell](#); [Edward Olleson](#); [Susan Wollenberg](#); ed. New York : Oxford University Press, 1990.

GLIXON, Beth. Private lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice. **Music and Letters**, v. 76. Oxford University Press, nov. 1995.

_____. 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**. Spring, 1999.

GUAZZO, Stefano. **La civil conversazione**. Veneza, 1623.

HELLER, Wendy. **Emblems of Eloquence, Opera and Women's Voices in Seventeenth-century Venice**. Berkeley: University of California Press, 2004.

INGLIS, Katherine. **Le musiche di Barbara Strozzi**. Tese di Laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, 1986-7.

MARINELLA, Lucrezia. **Nobility and Excellence of Women and Defects and Vices of Men**. Trad. Anne Dunhill. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

PASSI, Giuseppe. **I donneschi defetti**. Venezia: Jacopo Antonio Somascho, 1599.

PEPUSH, Johann Christopher. **English Cantatas**, Prefácio. **Studio per Edizioni Scelte**, Florença, 1982.

ROSAND, David e Ellen. Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: on the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi. **Art Bulletin** 63 (1981): 249-58.

ROSAND, Ellen. Barbara Strozzi, *virtuosissima cantatrice*: The composer's voice. In **American Musicological Society Journal**, n. 31, 1978, p. 241 – 281.

_____. **Opera in 17th Century Venice**. Berkeley: University of California Press, 1990.

RUGGIERO, Guido. **The Boundaries of Eros: Sex crime and sexuality in Renaissance Venice**. Oxford University Press, 1985.

TARABOTTI, Arcangela. **Che le donne siano della spetie degli huomini**. Difesa delle **donne**, di Galerlana Barcitotti, contra Horatio Plata. Norimbergh [fict.]: Iuvan Cherchenbergher [fict.], 1651.

_____. **L'inferno monacale di Arcangela Tarabotti**. Ed. Francesca Medioli. Turin: Rosenberg & Sellier, 1990.