

ARTIGO ORIGINAL

As Concepções sobre o Canto e a Produção Vocal no “Discorso della Voce” (1562) de Camillo Maffei

Viviane Alves Kubo 

Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes | Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: O *Discorso della Voce* (1562), do médico e músico Camillo Maffei, consiste em uma carta dedicada ao seu patrão, Giovanni di Capua, cujo objetivo central era o de discutir a forma de se cantar os *passaggi* sem um professor de canto. Apesar de ser considerado um documento único pela riqueza de informações sobre a fisiologia da voz e os ideais de estilo da época, há poucos trabalhos que investigaram exclusivamente o *Discorso*, sendo o presente estudo o primeiro no Brasil. Este artigo, além de apresentar uma tradução de trechos importantes do documento, discute as concepções de Maffei referentes à natureza da voz e à prática do canto do final do Renascimento Italiano. As informações do tratado foram interpretadas a partir das tradições da cortesia e da arte oratória sobre a voz, de outros escritos sobre *passaggi* do período e dos conceitos clássicos e renascentistas sobre o funcionamento do aparelho vocal.

Palavras-chave: Camillo Maffei, Canto no renascimento, *Passaggi* no canto, Voz do cortesão, Técnica vocal renascentista.

Abstract: The *Discorso della Voce* (1562), by physician and musician Camillo Maffei, consists of a letter dedicated to his employer Giovanni di Capua. The central objective of the letter is to discuss the singing of *passaggi* in the absence of a voice teacher. Although this is a unique document—rich in information on voice physiology and ideals of style—there are few works that have exclusively investigated the *Discorso*, with the present study being the first in Brazil. In addition to providing a translation of significant excerpts from the document, this article discusses Maffei’s thoughts regarding the nature of the voice and singing practice at the end of Italian Renaissance. The treatise’s information has been interpreted based on the traditions of courtliness and rhetorical art concerning the voice, additional writings on *passaggi* from this period, and Classical and Renaissance concepts of the vocal apparatus.

Keywords: Camillo Maffei, Singing in the Renaissance, *Passaggi* in singing, Courtier’s voice, Renaissance vocal technique

Giovanni Camillo Maffei foi cantor, filósofo e médico da corte de Giovanni di Capua, conde de Altavilla, em Nápoles, em meados do século XVI. Seu *Discurso della Voce* consiste em uma carta que faz parte da compilação realizada por Don Valerio di Paoli, publicada em 1562, intitulada “Das Cartas de Gio. Camillo Maffei de Solofra: Dois livros. Onde se encontram outros pensamentos magníficos de filosofia e medicina, incluindo um discurso sobre a voz e a maneira de aprender a cantar de garganta, sem um professor, nunca antes visto ou impresso”¹. Essa obra apresenta dois volumes e contém, além de três correspondências endereçadas a Maffei, quarenta e quatro cartas escritas pelo médico-cantor destinadas a diversas personalidades napolitanas (Bridgman, 1956). No prefácio dessa publicação, Paoli descreve de forma breve a carta sobre o canto de Maffei:

E, por ter caído em minhas mãos (por boa sorte) estas cartas do Senhor Camillo Maffei, onde, entre várias belíssimas coisas, há um discurso da voz (*discurso della voce*) e do modo de aprender sem um professor a cantar de garganta (*cantare di garganta*), pensamento que verdadeiramente até o dia de hoje não foi escrito ou publicado² (Paoli, 1562, p. 3, tradução própria).

Existem poucas informações do período sobre Maffei. Sabe-se que nasceu em Solofra e que servia como médico e músico na corte de Giovanni di Capua, em Nápoles. Sua obra mais conhecida no século XVI consiste no livro *Scala Naturale, Overo Fantasia Dolcissima, Intorno alle Cose Occulte, e Desiderate nella Filosofia*, que teve quatro publicações entre 1564 e 1607. Nessa obra, o autor fala sobre a visão de Aristóteles referente aos fenômenos naturais, abordando também a astronomia e a alquimia. Bridgman (1956) afirma que o médico-cantor foi excluído dos escritos sobre música de sua época e dos séculos seguintes, sendo reconhecido somente no século XIX, por Gaetano Gaspari³. Já Edward Foreman (1969) traz uma preciosa informação encontrada em uma carta de 1775 do Padre

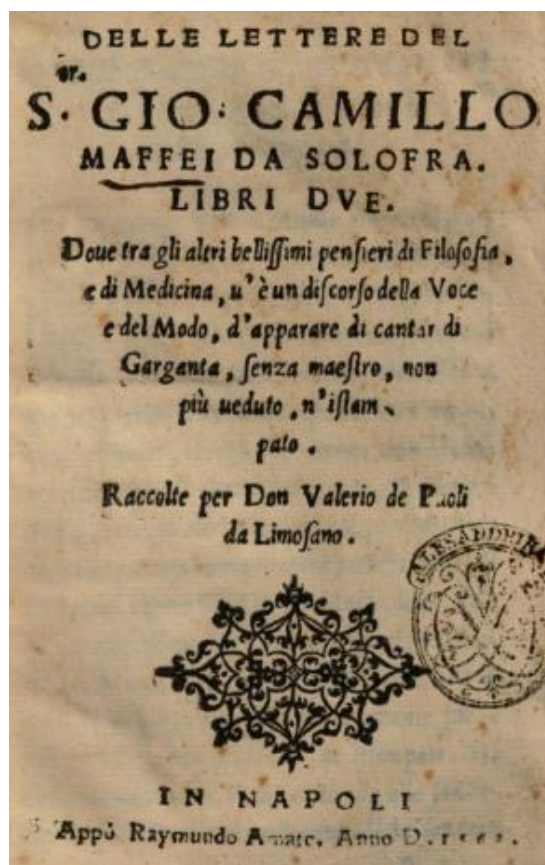
¹ *Delle Lettere del Gio. Camillo Maffei da Solofra: Libri due. Dove tragli altri bellissimi pensieri di filosofia, e di medicina, u'è un discorso della voce e del modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro, non più veduto, n'istampato.*

² *E perche mi sono capitate (per mia buona ventura) nelle mani queste lettere del Signor Gio. Camillo Maffei, doue, oltre all' altre bellissime cose, u' è un discorso della uoce, e del modo d' apparar senza maestro; di cantare di garganta, pensiero ueramente fin 'ora non più scritto, ne istampato.*

³ Gaetano Gaspari (1807-1881), músico e compositor, foi diretor da Biblioteca do Liceu Musical de Bolonha entre os anos de 1855 e 1881. Reuniu um acervo importantíssimo, preservado até os dias de hoje no *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna* com o nome de *Catalogo Gaspari*.

Martini⁴ a Giambattista Mancini⁵. O autor afirma que o religioso possuía uma cópia do *Discurso* e que teria presenteado Mancini, afirmando que a obra seria “um dos dois livros mais úteis sobre canto daquela época” e que, provavelmente, o outro “obviamente, era o de Pierfrancesco Tosi”⁶ (Foreman, 1969, p. 18, tradução própria).

FIGURA 1 – Capa do compêndio de cartas de Camillo Maffei publicado por Valerio de Paoli em 1562



Fonte: Paoli (1562)

Maffei dedicou sua carta sobre o canto a um questionamento feito pelo seu patrão, como relata o autor: “A Doce Harmonia do agradável canto que se pôde ouvir na sua casa, Ilustríssimo Senhor, nas horas destinadas a tal exercício, talvez o tenha induzido a perguntar-me acerca da voz e se seria

⁴ Giovanni Battista Martini (1706-1784) foi um músico e intelectual que contribuiu de forma expressiva para a área da história da música, tanto pela sua obra musical e historiográfica, quanto pelos seus testemunhos e cartas que hoje fazem parte do *Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna*.

⁵ Giambattista Mancini (1714-1800), um dos principais professores de canto de sua época.

⁶ *Its fame was not fleeting, and it is mentioned in a letter from Padre Martini to Giambattista Mancini, written about 1775, as one of the two most useful books on singing up to that time. The other, of course, was that by Pierfrancesco Tosi.*

possível *passaggiare con la gorga* sem o auxílio de um professor”⁷ (Maffei, 1562, p. 6, tradução própria). A dedicatória resume de forma acurada o contexto da prática musical italiana de meados dos quinhentos. Nesse período, o canto era a atividade musical mais praticada pela nobreza, principalmente com a impressão cada vez maior de *frotolle* e madrigais voltados à prática domiciliar. Atividades musicais eram consideradas essenciais para o cortesão, em especial o canto, pois, segundo Castiglione (1562, p. 145), “A voz humana fornece muito mais ornamento e graça do que todos estes instrumentos, dos quais gostaria que nosso Cortesão soubesse apenas o suficiente.” A expressão *passaggiare con la gorga*⁸ se referia à prática dos *passaggi*, ou “diminuições”, tema central de diversos tratados italianos de meados do século XVI e início do século XVII, uma tradição de ornamentação vocal e instrumental do período que consistia na inserção de passagens melódicas improvisadas em intervalos específicos. Para Maffei (1562, p.78, tradução própria), era considerada a forma mais eloquente e graciosa de cantar, “o verdadeiro modo de cantar de forma cavalheiresca”⁹.

A dupla atuação de Maffei torna o *Discorso* um documento único. Como médico, aborda de forma detalhada os aspectos fisiológicos ligados à produção vocal e ao canto com base em concepções clássicas de Aristóteles e Galeno. Como músico da corte, apresenta um manual de instruções para a prática do canto alinhado com a estilística do período e repleto de referências à cortesia e à oratória. Não se encontrou, até o presente momento, outro documento anterior que aborde a prática do canto italiano com tamanha especificidade. Apesar de sua excepcionalidade, a carta de Maffei foi pouco investigada em sua integridade.¹⁰

⁷ *La Dolce Armonia dell'amenissimo canto, il qual s'intende in casa di V. S. Illustrissima, nell'hore à tale essercitio destinate; l'hà forse parata inanzi occasione di domandarmi della voce, e del modo che si potria tenere accioche di passaggiare con la gorga senza maestro apparar si potesse.*

⁸ Uma possível tradução para esta expressão seria “realizar *passaggi* com a garganta”.

⁹ *il vero modo de cantar cavalleresco*

¹⁰ Os únicos trabalhos encontrados que colocam o médico-cantor e sua carta como objeto de estudo central consistem no artigo de Bridgman (1956), em que a musicóloga introduz a transcrição do *Discorso* com informações relevantes sobre a biografia de Maffei; na matéria da revista online *L'Ape Musicale* de Zanzi (2015), que comenta a carta de Maffei a partir de um viés semiótico; no breve artigo de Montanari (2003), que aborda questões gerais da carta; e no artigo de Honea (2018), que introduz e contextualiza brevemente a sua tradução para o inglês do documento. Mauro Uberti, em diversos artigos, aborda de forma breve alguns aspectos da carta de Maffei, apresentando também uma transcrição desse documento. Richard Wistreich, Sally Sanford e diversos outros musicólogos citam Maffei ao falar sobre a técnica vocal nos séculos XVI e XVII, utilizando os dados do *Discorso* como complemento para assuntos mais amplos. Já o trabalho de Edward Foreman (1969), apesar de não ter como foco a carta de Maffei, foi o que apresentou maior profundidade na análise desta fonte, mostrando a relação do *Discorso* com outros escritos sobre canto do período.

1. Canto, oratória e cortesia

O canto cavalheiresco, citado por Maffei, evoca um contexto mais amplo, que perpassa a prática musical e se relaciona à uma posição muito específica do sistema social renascentista: o cortesão. Em *Il Cortegiano* (1528), Baldassare Castiglione mostra com detalhes o que se esperava de um membro da corte quinhentista italiana.

Assim, vós me pedis que escreva, segundo minha opinião, a forma de cortesia mais conveniente ao fidalgo que vive numa corte de príncipes, de tal maneira que possa e saiba perfeitamente servi-los em tudo o que seja razoável, conquistando as graças deles e os elogios dos outros; em suma, como deve ser aquele que mereça ser chamado de perfeito cortesão para que nada lhe falte. (Castiglione, 1997, p. 11)

Os cantores, nesse contexto, eram funcionários da corte e desempenhavam outras funções além da prática do canto, sendo que até meados do século XVII o campo de trabalho do cantor ainda não se encontrava definido (Rosselli, 1999). Giulio Caccini, um dos maiores professores de canto do início do *Seicento*, por exemplo, foi recomendado como supervisor de jardins para a corte de Modena.

As concepções relacionadas à postura do cortesão, em especial nos séculos XV e XVI, fazem alusão aos textos clássicos de oratória, principalmente aos de Cícero e Quintiliano, considerados a base da educação humanista do período (Najemy, 2005; Kristeller, 1990). No *Institutione Oratoria* de Quintiliano, um dos textos clássicos que mais influenciaram esse contexto, encontram-se diversas orientações relacionadas ao objetivo patético e eloquente do orador. Para ele, “A tarefa do orador é a de ensinar, comover e divertir os ouvintes” (*Inst. Orat.*, 8, *Pr.*, 7). Em uma passagem muito semelhante, Castiglione (1528) afirma que um aspecto central da atividade do cortesão seria o de agradar e deleitar seu empregador:

Assim, o cortesão, além da nobreza, pretendo que seja favorecido nesse aspecto e tenha por natureza não só inteligência e bela forma de físico e rosto, mas uma certa graça e, como se diz, uma expressão que o torne à primeira vista grácil e amável, e seja esse um elemento que harmonize e acompanhe todas as suas ações, e o identifique imediatamente como digno da convivência e dos favores de todo grande senhor. (Castiglione, 1997, p. 29)

Maffei, em consonância com essas concepções, defende que a *voce passaggiata* deveria ter como principal objetivo o deleite da plateia: “Digo que tal voz não é outra coisa senão um som causado pela

rápida e ordenada repercussão do ar na garganta com a intenção de deleitar os ouvidos”¹¹ (Maffei, 1562, p. 30, tradução própria).

Ao falar sobre as regras para se cantar com a voz *passaggiata*, Maffei diz: “A primeira regra para aqueles que querem abraçar esta virtude, deveria ser a de fugir, como principal inimiga, da afetação pois, na música, mais do que nas outras ciências, esta é considerada uma enorme feiura, já que se deve exercitar a música com pouca pretensão”¹² (Maffei, 1562, p. 32, tradução própria). A afetação é considerada um vício indesejado também por Quintiliano:

(...) me oporei àqueles que, tendo descuidado dos assuntos (que são a ossatura nos processos), se perdem em algum esforço em relação às palavras; fazem isso em busca de elegância de estilo, que em minha opinião é o aspecto mais belo do discurso, mas só quando for espontâneo e não revelar afetação (*Inst. Orat.*, 8, *Pr.*, 18).

Para Castiglione, o cortesão deveria “(...) evitar ao máximo, e como um áspero e perigoso escolho, a afetação; e, talvez para dizer uma palavra nova, usar em cada coisa uma certa *sprezzatura* [displícência] que oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar” (Castiglione, 1997, p. 42). Nessa passagem, o autor de *Il Cortegiano* cunha o termo “*sprezzatura*”, inspirado em virtudes provenientes de diversos teóricos da Antiguidade, como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Essa postura é descrita por Castiglione como um pré-requisito da arte que visa agradar e deleitar.

É disso, creio eu, que deriva boa parte a graça, pois das coisas raras e bem-feitas cada um sabe as dificuldades, por isso nelas a facilidade provoca grande maravilha; e, ao contrário, esforça-se, ou, como se diz, arrepelar-se, produz suma falta de graça e faz apreciar pouco qualquer coisa, por maior que ela seja. Porém, pode-se dizer que é arte verdadeira aquela que não pareça ser arte; e porque, se é descoberta, perde todo o crédito e torna o homem pouco estimado (Castiglione, 1997, p. 42).

O autor exemplifica a *sprezzatura* no caso de um cantor: “Um músico, se ao cantar pronuncia uma só voz, terminada com suave acento num *gruppetto* duplo, com tal facilidade que parece fazê-lo

¹¹*Dico; che tal voce; non è altro, ch'un suono caggionato dalla minuta, et ordinata ripercussione dell'aere nella gola, con intentione di piacere all'orecchia.*

¹²*La prima dunque regola sia, che colui che vuole abbracciar questa virtù, debbia fuggire, come capital nemica, l'affettazione, percioche tanto è di maggior bruttezza nella musica, che nell' altre scientie, quanto con minor pretendimento si deve la musica essercitare.*

casualmente, só com isso demonstra que sabe muito mais do que aquilo que faz” (Castiglione, 1997, p. 45).

Apesar de Caccini ter utilizado o termo em relação à música somente no século XVII, esse conceito influenciou profundamente a prática musical nos séculos XV e XVI (Haar, 2014), associado principalmente com a concepção de “graça”, virtude contraposta à “afetação” (Kubo, 2020). Agir com destreza sem mostrar dificuldades ou excessos seria, segundo Maffei, a postura ideal do cantor. Mesmo sem usar de forma clara o termo “*sprezzatura*”, percebe-se sua alusão indireta em diversas passagens do *Discorso*:

(...) muitos, por saberem cantar quatro notinhas com um pouco de graça, enquanto cantam, enamoram-se tanto de si mesmos que os que estão em volta fazem zombarias; e, depois de ter cantado e feito diminuições com a garganta, passeando a pé pela cidade, vão tão ativos e orgulhosos que são por todos mais esquivados do que reverenciados¹³ (Maffei, 1562, p. 32, tradução própria).

A fisionomia e o gestual, aspectos centrais da postura do orador, também são mencionados por Maffei. Cícero e Quintiliano consideravam o gesto e a fisionomia como aspectos tão importantes quanto a voz na *actio* do orador e do ator. Essa *eloquentia corporis*¹⁴ seria essencial, pois, segundo Quintiliano (*apud* Pontes; Miotti, 2017, p. 115), “Todas as emoções necessariamente perdem a força se não são inflamadas pela voz, pelo semblante e por quase todo o corpo”. Maffei (1562, p. 34, tradução própria) defende o cuidado com as feições do rosto e os movimentos do corpo durante o canto, desaprovando aqueles que “enrugam a testa, tremem os lábios ou movem as mãos e os pés”¹⁵. Para tal, aconselha, que o aprendiz tenha “um espelho em frente aos olhos durante a prática, para que, olhando para aquele, seja alertado quando fizer uma feição feia enquanto canta”¹⁶.

¹³ *Nè m'occorre sopra cio addurre altra ragione, chel'isperienza istessa, laqual' ogni giorno ne veggiamo; conciosia cosa che molti per saper cantare quattro notucce con un poco di gratia, mentre cantano, s'invaghiscono tanto di loro stessi, che i circostanti se ne fanno beffe; e dopò haver cantato, non meno per la città, con i piedi passaggiano di quello c'hanno con la gorga passaggiato, e vanno tanto altieri, e fumosi, che sono da tutti più tosto schivati, che riveriti. Or fugga dunque la compiacenza di se stesso, senza dare ad intendere che di cio faccia, o voglia far professione.*

¹⁴ “eloquência corporal”.

¹⁵ *La quarta è, che non habbia à far movimento alcuno, altra parte del corpo; fuor che la detta cartilagine cimbalare, perche se paiono brutti à noi coloro i quali cantano di gorga crollano la testa, o tremano con le labbra, o muovono le mani, o piedi, ci habbiamo à persuadere che noi facendo il simile, debbiamo parere brutti à gli altri.*

¹⁶ *La quinta regola è, che debbia tenere uno specchio inanzi à gli occhi, accioche mirando in esso, sia avisato di qualsi voglia accento brutto che quando canta facesse.*

2. A natureza da voz

Camillo Maffei inicia seu discurso sobre como cantar diminuições “de forma cavalheiresca” delimitando a voz e sua natureza e origem. Para tal, retoma concepções clássicas, em especial as de Aristóteles e Galeno, que abrangem tanto a fisiologia do aparelho vocal como o sentido e a função da voz. Essa escolha condiz com a tradição da medicina do período, baseada na perspectiva hipocrático-galênica. Segundo Finney (1968, p. 422, tradução própria), “o príncipe de todos os médicos era Galeno, que, com Aristóteles, proveu a base para a maior parte da teoria médica do século XVI”¹⁷.

Na busca por definir a natureza da voz e sua especificidade, Maffei utiliza Aristóteles como referência central:

[...] Platão, Demócrito, Anaximandro e os estoicos definiram de forma diversa a voz. Mas, pelo fato de o verdadeiro secretário da natureza, Aristóteles, em relação a esta questão, assim como em relação a outras, ter deixado sua marca final, escolhi (deixando de lado os átomos e outros pensamentos sobre isto) apoiar-me em seus ensinamentos e em sua definição sobre o assunto¹⁸ (Maffei, 1562, p. 6, tradução própria).

Maffei apresenta a perspectiva aristotélica principalmente para abordar a origem e a função da voz, afirmando que a voz seria causada pela alma, tanto pela sua faculdade motora quanto “imaginativa”:

Tendo como objetivo reduzir a voz a sua potência, bastará por hora dizer que ela é um efeito da Imaginação, a partir da Potência voluntária, que também se encontra em nós mesmos, já que falamos imaginando sermos entendidos, e na hora em que queremos. Mas como a voz exige a reverberação do ar para sua produção, como vimos na definição anterior, é necessário a Potência motora do peito, da qual o ar se move¹⁹ (Maffei, 1562, p. 11, tradução própria).

¹⁷ *The prince of all ancient physicians was Galen, who, with Aristotle, provided a basis for the greater part of sixteenth-century medical theory.*

¹⁸ *Ma lasciando questo a' filosofi morali, dico che Platone, Democrito, Anassimandro, e gli stoici variamente diffinorono la voce. Ma perche il vero secretario della natura Ari. [stotele] in questa, si come in ogni altra cosa, tocco l'ultimo segno, per questo hò deliberato (posti da parte gli atomi et altri pensieri di costoro) alla sua dotta, e vera diffinitione appigliarmi.*

¹⁹ *E volendo ridurre la voce alla sua potentia basterà per hora dire, che sia effetto dell'Imagginativa, come di Potentia voluntaria; il che ci sia in noi medesimi palese, poi che parliamo con immaginazione d'esser' intesi, et all'hora quando che noi vogliamo. Ma perche si richiede la ripercussion dell'aria, come nella diffinitione habbiam veduto; per questo à far la voce, vi è ancho necessaria la Potentia motiva del petto, dalla quale l'aria si muova.*

A voz, nessa perspectiva, seria uma ação voluntária, cuja origem estaria ligada a uma intenção. Citando novamente Aristóteles, Maffei (1562, p. 12, tradução própria) afirma: “Assim (disse ele em seus livros sobre a alma [*De Anima*]) a voz seria um som causado pela alma por meio da reverberação do ar na traqueia, a fim de significar alguma coisa.”²⁰ Analisando a definição de Aristóteles no *De Anima* (II, 8, 420b, 29-33), percebe-se a fidelidade de Maffei em sua citação.

É que nem todo o som de um animal é voz, como dissemos (é possível, pois, emitir som com a língua ou ao tossir). É necessário, então, que seja um ser animado o que golpeia, e que tal suceda juntamente com alguma representação. É que a voz é certo som com significado, não apenas do ar inalado, como a tosse: a voz é antes o choque deste ar com o existente na traqueia e contra ela.

Com base nesses preceitos aristotélicos, Maffei aborda a especificidade da voz humana, diferenciando-a da dos animais e de outros sons vocálicos e definindo o que seria a *voce passaggiata*, ou seja, aquela utilizada para realizar os *passaggi*:

Digo que tal voz não é outra coisa senão um som causado pela rápida e ordenada repercussão do ar na garganta, com a intenção de deleitar o ouvido. (...) pois dizendo que a voz *passaggiata* seja rápida e ordenada com intenção de agradar aos ouvidos, é diferente da voz rápida que se ouve no riso e de forma similar na tosse, a qual, apesar de rápida, não é ordenada nem agrada ao ouvido²¹ (Maffei, 1562, p. 30, tradução própria).

Nesse sentido, a voz a ser empregada na realização das diminuições deveria, antes de tudo, ter um fim e, de acordo com os valores cortesãos e da oratória descritos anteriormente, este deveria ser o de deleitar o ouvinte.

Galeno é utilizado por Maffei para introduzir a apresentação dos aspectos fisiológicos envolvidos na produção da voz. “Com o objetivo de usar palavras sucintas e claras, escolho o que Galeno diz em seu livro sobre a dissecação dos órgãos da voz, ou seja, que, em todas as obras realizadas

²⁰ *E dunque (dice egli ne' suoi libri dell'anima) la voce, un suono caggionato dall'anima, per la ripercossione dell'aria nella trachea, à fine di significare alcuna cosa.*

²¹ *Dico; che tal voce; non è altro, ch'un suono caggionato dalla minuta, et ordinata ripercussione dell'aere nella gola, con intentione di piacere all'orecchia. (...) E dove chiaramente si vede anchora, che l'altre particelle stanno in luogo di differenza, percioche dicendosi, che la voce passaggiata sia minuta et ordinata con intentione di piacere all'orecchia, si fa differente dalla minuta voce chesi sente nel ridere, e similmente dalla tosse, laquale, quantunque sia minuta, non è però ordinata; ne à l'orecchia piace.*

nesta vida, três coisas convergem: o mestre, o instrumento e a matéria”²² (Maffei, 1562, p. 7, tradução própria). A partir dessa metáfora, o autor dá início ao que se tornará uma vasta descrição sobre a fisiologia vocal, um dos aspectos mais impressionantes desta carta: “Relacionando este princípio com a voz e utilizando-o como base para nosso raciocínio, digo que os artesãos são as potências de nossa alma; o instrumento é a traqueia ou, para ser mais claro, o tubo da garganta; e a matéria é o ar, que chamamos também de “espírito” ou “sopro” [fiato]”²³ (Maffei, 1562, p. 7, tradução própria).

Retomando a definição de Aristóteles sobre a voz ser proveniente das potências *immaginativa* e motora, Maffei destaca a importância da respiração nesse processo: “Já que primeiramente se imagina aquilo que irá falar, e depois se move o peito para fazer a voz, podemos concluir que a Potência ativa do peito seria a causa principal da voz”²⁴ (Maffei, 1562, p. 9, tradução própria). Para Maffei, a expiração necessária para a produção vocal deveria ser diferente da natural:

Já que a matéria da voz é o ar, o que quer dizer o fato de que nem sempre quando o ar sai se faz a voz? Direi para o Senhor que a matéria da voz, geralmente falando (para dizer como Galeno disse), é a expiração; mas, mais propriamente dizendo, a expiração muito abundante, se com violência for mandada para fora. Uma coisa crucial para que a voz seja feita é que a repercussão do ar saia com fúria, o que, quando naturalmente se respira, não se faz²⁵ (Maffei, 1562, p. 17, tradução própria).

Essa passagem pode ser associada a possíveis concepções do autor acerca do que chamamos hoje de “apoio”. No entanto, a hipótese que se mostra mais próxima da possível intenção de Maffei seria o intuito de buscar diferenciar a voz da expiração natural, sem som, principalmente por essa ideia de voluntariamente empurrar o ar com “violência” ir contra a instrução²⁶ do autor de mandar o ar

²² *Il che, per voler'io con brevi e chiare parole dire, toglio quello che lascio scritto Galeno nel suo libretto della dissetione de gli organi della voce, cioè, ch'in tutte l'opere, ch'in questa vita si fanno, è forza, che queste tre cose vi concorrano; il maestro, l'instromento, e la materia, si come dicendo per essemplio.*

²³ *Et applicando questo alla voce, come del nostro ragionamento radice; dico che gli Artefici sono, le potentie dell'anima nostra; e l'instromento, è la Trachea o (per più chiaramente dire) la canna della gola, e la Materia, è l'aria (quella dico,) che da noi è chiamata spirito, o fiato.*

²⁴ *Onde, perche prima s'immagina quello che s'ha da dire, e poi si muov'il petto à far la voce; si può veramente concludere, che la Potentia motiva del petto, siano cause principali della voce.*

²⁵ *E è l'aria, che vuol dire, che non sempre quand'esce fuora l'aria co 'l fiato, si fa la voce? Gli direi, che la materia della voce generalmente parlando (per dir come Galeno dice) è l'expirazione; ma piu propriamente dicendo, è l'expirazione molto copiosa secon violenza mandata fuora. Conciosia cosa che richiedendosi à far la voce, la ripercussione dell'aria, bisogna che con furia eschi fuora, il che quando naturalmente si rifiata, non si fa.*

²⁶ Essa instrução fará parte das regras elencadas por Maffei para a prática dos *passaggi* que serão apresentadas posteriormente neste texto.

“pouco a pouco” para fora na prática dos *passaggi*.

Um dos pontos que diferencia o *Discurso* de outros documentos sobre canto do período é a descrição detalhada das estruturas laríngeas responsáveis pela voz.

[...] para fazer a voz, requer-se a reverberação do ar, assim como na definição anterior, e, para que este fato ocorresse, foi necessário criar na laringe muitas cartilagens, muitos nervos e muitos músculos, pois as cartilagens, ora fechadas, ora abertas, juntamente com os nervos e músculos, fazem os dois efeitos já descritos anteriormente, isto é, retiram o ar do coração e fazem a voz²⁷ (Maffei, 1562, p. 14, tradução própria).

O foco em relação ao *capo della cana*, ou seja, a laringe, torna as afirmações de Maffei muito próximas dos estudos atuais sobre a fisiologia vocal e as diferencia das teorias médicas do século XVI, que acreditavam que as mudanças vocais eram realizadas pela traqueia²⁸ (Foreman, 1969). A descrição a seguir sobre as estruturas da laringe demonstra a profundidade com que o autor trata o assunto.

A laringe é composta de três cartilagens, das quais a maior, como um escudo para nós, mostra-se: e é esta articulação, que na garganta de todo homem se enxerga, que foi feita dura para a defesa daquele local, parecendo-se com um escudo, que se chama *scudiforme*. E na capacidade desta há outra, feita para uma maior defesa, se a outra já não bastasse, e esta não tem nome. E dentro desta, ou seja, no meio daquele local, se vê uma outra chamada *cimbalare*, feita a similitude e maneira da língua da *Sampogna*, e nesta se faz a repercussão do ar e a voz²⁹ (Maffei, 1562, p. 14, tradução própria).

Complementando essa detalhada descrição fisiológica, Maffei utiliza a *sampogna*, um instrumento pastoril de sopro semelhante à gaita de fole, como metáfora para descrever a produção vocal. Essa comparação entre a fisiologia da voz e a mecânica dos instrumentos de sopro pode ser associada a Galeno, que fez uma analogia entre o *aulos* e o funcionamento do aparelho vocal.

²⁷ (...) *ch' à far la voce si richiede la ripercussione dell' aere, si come nella diffinitione è stato detto, et accioche questa fatta si fosse, fu necessario nel capo della canna fare molte cartilaggini, molti nervi, e moltimoscoli, accioche le cartilaggini hora chiuse, et hora aperte da i nervi, e moscoli, facciano i due già detti effetti, cioè, tirino l'aere al core, e formino la voce.*

²⁸ Leonardo da Vinci, por exemplo, afirma que as "Diferenças na voz vêm da dilatação e contração dos anéis que compõem a traqueia" (Da Vinci, 1504 *apud* O'Malley; Saunders, 2013, p. 344).

²⁹ *Il capo de la canna è composto di tre cartilaggini, delle quali la più grande à guisa di scudo à noi si mostra: et è quel nodo, che nella gola di ciascun'huomo si vede, la qual'essendo fatta per difesa di quello luogo così dura, e simile allo scudo, si fa chiamare scudiforme, E nella capacità di questa se ne contiene un'altra, fatta per maggior difesa, se pure la prima non bastasse, e questa è senza nome. E dentro di questa, cioè nel mezzo di quello luogo. ve n'è un'altra chiamata cimbalare, fatta a similitudine e guisa della lingua della sampogna, et in questa si fa la ripercussion dell'aere, e la voce.*

[...] na *sampogna* existem três coisas, isto é, o odre de ar, o braço que aperta o odre e o tubo da *sampogna*. Acrescentemos como quarta coisa a língua da *sampogna*, a qual fica na boca, com os dedos das mãos para poder ora abrir e ora fechar os bocais segundo o som necessário; assim também na voz conhecem-se estas coisas similares; pois a cavidade do peito e o pulmão, onde o ar se armazena, são semelhantes ao odre; e os músculos que o peito move se assemelham ao braço; e o tubo do pulmão pode se igualar, sem dúvida, com o da *sampogna*; e a cartilagem chamada *cimbalare* pode-se dizer verdadeiramente que seja a língua; e os nervos e músculos que se abrem e se fecham fazem o serviço dos dedos. E aplicando mais estreitamente esse exemplo, digo que assim como o som ressoa na cavidade larga da *sampogna*, pelo ar que é mandado do odre à língua, e pelos dedos em cima dos buracos, em que se repercute e se regula, de acordo com o deleite de quem toca, da mesma forma a voz ressoa no palato, pelo ar que do peito até a garganta avança e reverbera, e refrata na fistula *cimbalare*, e dos nervos e músculos se dilatando e se constringindo segundo a vontade, que se faz a voz³⁰ (Maffei, 1562, p. 26, tradução própria).

As qualidades da voz são explicadas pelo autor também pelo viés fisiológico. Retomando novamente Galeno e Aristóteles, Maffei explana sobre o tamanho, a altura do som, a flexibilidade, a aspereza e a suavidade da voz. “São, desta forma, três as diferenças da voz (como agrada a Galeno em seu livro da arte medicinal); ou seja, grande e pequena, áspera e suave e grave e aguda, e de forma similar Aristóteles em seus livros sobre a geração dos animais escreveu, embora adicione outra, isto é, a rígida e a flexível”³¹ (Maffei, 1562, p. 21, tradução própria). As concepções de Aristóteles acerca do assunto demonstram como Maffei, novamente, mostra-se fidedigno às referências que utiliza:

Ora, todo o sentido parece respeitar a um único par de contrários, como a visão ao branco e ao preto, a audição ao agudo e ao grave, e o paladar ao amargo e ao doce. No tangível, por seu turno, estão presentes várias contrariedades: quente e frio, seco e húmido, duro e mole, e outros deste tipo. Existe, porém, uma solução parcial para tal dificuldade, o facto de para os outros sentidos existirem também diversos pares de contrários. Por exemplo, na voz: não existe apenas o grave e o agudo, mas também o alto e o baixo, a suavidade e a aspereza da voz, e outros deste tipo (*DA*. II, 11, 422b, 22-25).

³⁰ *Si come nella sampogna si veggono tre cose, cioè l'otre d'aria, e'l braccio che preme l'otre, e la canna della sampogna. Aggiungendovi per quarta, la lingua della sampogna, la qual si tiene in bocca, con le dita delle mani per potere hora chiudere, et hor aprire i buchi, secondo il suono richiede; così anchora nella voce queste simili cose si conoscono; percioche, la concavità del petto, e del polmone dove l'aere si richiude; è simile all'otre. Et i moscoli ch'il petto muovono, si somigliano al braccio, e la canna del polmone, si può senza dubbio veruno, uguagliar' alla sampogna; e la cartilagine detta cimbalare, veramente si può dire che sia lingua et i nervi, e moscoli à quali hora chiudere, et hora aprire appartiene, fanno ufficio de' diti. Et applicando più strettamente questo essemplio; dico che si come rimbomba il suono nella concavità larga della sampogna per l'aere, il quale da l'otrea alla lingua si manda, e da' diti ch'a' buchi sopra stanno si ripercuote, e si modera. secondo à chi suona, piace; così la voce risuona nel palato, per l'aere il quale dal petto fin' alla gola si spinge, e si ripercuote, e rifrange dalla fistola cimbalare, e de' nervi, e moscoli dilatandosi, e costringendosi secondo vuole chi la voce fa.*

³¹ *Sono dunque le differenze della voce (com' à Galeno piace ne' suoi libri dell'arte medicinale) tre; cioè grande, e piccola, aspra, e lene, Grave et acuta; e similmente ne fù da Aristotele ne' suoi libri della generatione de gli animali, scritto, quantunque un'altraven'aggionga, cioè la riggida, e la flessibile.*

Em relação à causa da voz grande e a pequena, Maffei afirma ser esta uma consequência da diferença de tamanho do instrumento e da força do fluxo de ar.

Onde o instrumento é largo, e há muito ar, e de forma similar as potências da alma são vigorosas, a voz conseqüentemente se torna grande, pois muita expiração faz uma grande repercussão no tubo, de onde nasce a grandeza da voz, assim como se vê claramente nas trombas grandes, onde é necessário muito ar e força. E, se é verdade esta regra, de que se conhece algo pelo seu contrário, não poderia nascer daquela a causa da voz pequena, pois onde se encontra o tubo estreito e pequeno, e pouco ar, e desta forma, pouca força, produz-se a voz pequena³² (Maffei, 1562, p. 23, tradução própria).

De forma excepcional em comparação com outros documentos sobre o canto pré-século XIX, Maffei associa esses conhecimentos fisiológicos com a manipulação vocal. O médico-cantor defende que o indivíduo poderia fazer uma voz grande ou pequena mesmo se o tamanho do instrumento não fosse compatível. “Que, se desejasse o homem com voz grande fingi-la pequena, assim como com voz pequena fazê-la, poderia fazer isto ao seu modo, segundo o adiçãoamento ou a falta das coisas ditas anteriormente”³³ (Maffei, 1562, p. 24, tradução própria). Ou seja, de acordo com Maffei, um homem de voz pequena poderia fazer uma voz grande ampliando seu instrumento (tubo, provavelmente a laringe) e usando uma expiração “vigorosa”, enquanto alguém de voz grande poderia emular a voz pequena estreitando seu “tubo” e utilizando “pouco ar” e força na fonação.

A velocidade do ar é considerada como a causa das mudanças da altura do som, ou seja, da voz grave e aguda. “Digo que a voz grave é causada pelo movimento tardio do ar no tubo, assim como a aguda pelo movimento veloz, que claramente se vê pela velocidade com que esta, mais do que aquela, se ouve e penetra”³⁴ (Maffei, 1562, p. 26, tradução própria). É interessante o fato de que Maffei não cita o estreitamento e o alargamento das cartilagens laríngeas como fatores que influenciam a frequência cantada, como dizia a tradição galênica. Assim como em relação à voz grande e à pequena,

³² *Onde quando l'istromento è largo, e l'aere è molto, e similmente le potentie dell'anima sono gagliarde; viene conseqüentemente la voce à farsi grande; Conciosia cosa che la molta espiratione fa grande ripercussione nella canna, dalla quale nasce poi la grandezza della voce si come si vede chiaro nelle trombe grandi, dov'è necessario molto fiato, e forza. E s'è vera la regola, che l'un contrario per l'altro si conosce ne può da questa nascere la causa della voce piccola, percioche dove si trova la canna stretta, e picciola, et aer poco, e poca anchora forza, fa di mistiere che piccola voce si faccia.*

³³ *E questo detto sia per coloro a'quali dalla natura è stata conceduta ò l'una, ò l'altra. Che se volesse l'huomo di grande fingerla picciola, overo di picciola farla grande; potrebbe secondol'aggiungere ò mancar delle dette cose à modo suo farlo.*

³⁴ *Che se volesse l'huomodì grande fingerla picciola, overo di picciola farla grande; potrebbe secondol'aggiungere ò mancar delle dette cose à modo suo farlo.*

Maffei afirma que a altura com que normalmente se canta ou fala, que podemos associar com o que chamamos atualmente de “classificação vocal”, é uma característica dada pela natureza, mas passível de ser manipulada, como no caso do *falsetto*, que, para o autor, é produzido por um movimento mais rápido do ar: “(...) se alguém quisesse ao seu modo fingi-lo, caso um baixo de natureza, faltando um soprano, fingisse esta voz, chamada de *falsetto*, poderia fazer isto com um movimento de ar mais veloz”³⁵ (Maffei, 1562, p. 26, tradução própria).

Apesar da possibilidade de o homem “fingir” uma voz conforme sua vontade, Maffei considerava a voz grave como “a mais nobre, a mais generosa”: “E se quisesse a Vossa Senhoria saber qual destas vozes é a mais perfeita e mais condizente com o cavalheiro? Digo-lhe, a grave”³⁶ (Maffei, 1562, p. 26, tradução própria). Esse aspecto pode ser relacionado com as concepções da oratória e da cortesia que associavam a voz aguda com a fraqueza e com uma postura “afeminada”. A resistência em relação ao *falsetto* também vai aparecer em diversos tratados posteriores ao abordarem o canto solo no ambiente de corte, como o *Le Nuove Musiche* de Caccini (1601).

A voz áspera e a suave teriam como causa a diferença da textura da traqueia e da laringe, que é explicada por Maffei por meio de termos usuais da medicina hipocrático-galênica da época, como a questão do temperamento dos humores. Novamente, as concepções do autor se assemelham à ciência da voz atual, que diz que a voz rouca e a voz áspera apresentam como principal causa alterações na mucosa das pregas vocais e/ou rigidez desta.

Agora discorro sobre a voz áspera e suave e, para não irritar Vossa Senhoria, com brevidade digo que ambas têm como causa a superfície interna do tubo; já que sendo a superfície igual e em sua perfeita condição e temperamento, faz a voz suave e igual, e, se por algum humor que estivesse enroscado, ou pela falta deste, e se seu temperamento estiver desregulado, se faz a voz rouca, áspera e desigual³⁷ (Maffei, 1562, p. 27, tradução própria).

³⁵ *Che se volesse alcuno à suo modo fingerlo, si come havendo di natura il basso, e per mancamento di soprano fingesse la voce, chiamata falsetto, potria con fare il movimento dell'aere piu veloce, à posta sua farlo.*

³⁶ *E se volesse V. S. sapere quale di queste voci è più perfetta, età cavaliere più condecete? gli direi, la grave; dicendomi Aristotele, che la perfettione della voce, e di qualsivoglia altra cosa, consiste nel soperare, et eccedere.*

³⁷ *Hora ragiono della voce aspra, e lene, e per non annoiar V. S. con brevità gli dico, che l'una, e l'altra di queste, si caggiona dall'interna soperficie dellacanna; percioche essendo la soperficie equale, e nello suo perfetto, e proprio temperamento, fa la voce lene, et equale, e se per qualche humore ch'in essainvescato fusse, o vero per mancamento di quello; si fusse dal suo temperamento partita, si farebbe la voce roca, aspra, et inequale.*

Um dos aspectos da carta de Maffei que pode ampliar a compreensão sobre a sonoridade vocal ideal para esse canto cortesão consiste na explicação sobre a voz flexível e dura. O autor afirma que “por voz flexível se entende (por assim dizer) voz maleável, isto é, que com doçura varia de tal forma que os ouvidos permanecem satisfeitos. E pela rígida deve-se entender a dura, que não consegue se dobrar de modo algum e onde a orelha ao ouvi-la se perturba”³⁸ (Maffei, 1562, p. 27, tradução própria). Para explicar a causa de tal diferença, o autor cita a flexibilidade do tubo (traqueia e laringe). “Estas vozes nascem da própria matéria do tubo; e entendo por tubo (*canna*) toda a parte já citada que é responsável por fazer a voz, assim que, se este estiver mole, fará a voz flexível, maleável e variável. Mas, se por acaso estiver duro, fará a voz rígida e dura”³⁹ (Maffei, 1562, p. 28, tradução própria). Entende-se que o autor associa a rigidez da estrutura vocal com um tipo de tensão laríngea e incapacidade de variação da voz, seja em relação à altura, à dinâmica ou ao timbre.

Maffei (1562, p. 29, tradução própria) diz que um instrumento mole garante também maior possibilidade de *falsetto* e tipos de vozes: “Pois sendo duro o instrumento, não se pode (como seria necessário) dobrar-se, assim como sendo mole, facilmente dobrando-se, pode formar, e fingir qualquer tipo de voz”⁴⁰. Essa associação de Maffei com a “moleza” do instrumento vocal e a facilidade de acessar registros diversos pode também se relacionar com o conceito atual de modos de fonação. Vozes em modos de fonação mais próximos do chamado “modo de fonação tenso” terão menos possibilidades de transitar entre registros com fluidez.

3. *Cantare con la gorga*

Tendo como objetivo central fornecer um guia para ensinar a realizar *passaggi* com a voz sem um professor de canto, o *Discurso* apresenta um aspecto didático inerente. Após discorrer sobre a

³⁸ *per la voce flessibile, s'hà da intendere (per così dire) voce pieghevole; cioè che con dolcezza si varia in tal maniera, che l'orecchia rimanga sodisfatta. E per la riggida si deve intendere, la dura ch'in modo alcuno piegar non si può. Onde l'orecchia inudirla si conturba.*

³⁹ *Or dico dunque, che queste voci nascono dalla propria materia della canna; et intendo per la canna tutte le parti sopradette, che concorrono a far la voce, si che, se quella sarà molle, fara la voce flessibile; pieghevole, e variabile. Ma se per sorte sarà dura, farà la voce riggida, e dura. Percioche essendo duro l'istromento; non può (come bisognaria) piegarsi; si come essendo molle, agevolmente piegandosi, può formare, e fingere ogni sorte di voce.*

⁴⁰ *Percioche essendo duro l'istromento; non può (come bisognaria) piegarsi; si come essendo molle, agevolmente piegandosi, può formare, e fingere ogni sorte di voce.*

fisiologia vocal de forma detalhada, Maffei passa a abordar aspectos estilísticos relacionados à qualidade do som e ao decoro, além de exercícios para o treino desses ornamentos. Richard Wistreich (2016) relaciona o *canto cavalleresco* de Maffei com o *canto da camara*, conceituado por diversos teóricos do período. No século XVI, havia uma diferenciação clara entre a forma de se cantar nas igrejas e nos salões de corte. Zarlino (1558, p.204, tradução própria) diz que nas igrejas e capelas públicas “canta-se com voz plena”, enquanto “nos salões canta-se com a voz mais humilde e suave, sem berros”⁴¹. Zacconi, considerado por Wistreich (2016) como o teórico que mais escreveu sobre canto no século XVI, também fala sobre essa diferenciação:

Quem diz que com o forte gritar se faz a voz se engana duplamente, primeiro porque muitos aprendem a cantar para cantar *piano* e nos salões, onde se abomina o gritar forte, e não somente da necessidade restrita de cantar nas igrejas, ou nas capelas, onde cantam os cantores profissionais; e estes são os nobres e os que não têm necessidade de ganhar o pão por esta via (Zacconi, 1592, p. 152, tradução própria).

Essa passagem de Zacconi mostra-se elucidativa ao retomarmos o princípio do documento tratado aqui, destinado a ensinar um nobre que cantava por prazer e não por profissão. Esse canto suave e gentil, chamado também de *voce da camara*, adequado aos salões nobres e ensinado aos senhores que cantavam por divertimento, diferentemente da *voce da chiesa* utilizada nas igrejas por “cantores profissionais”, condiz com diversas instruções de Maffei referentes ao canto *cavalleresco* e à *voce passaggiata*. Como descrito anteriormente, a voz ideal para os *passaggi* deveria ser flexível, maleável, rápida e disciplinada. Maffei (1562, p. 33, tradução própria) também fala sobre uma “voz clara e serena”⁴² em suas instruções.

Cantare con la gorga (“cantar com a garganta”) ou *di gorgia* (“de garganta”) consiste em uma orientação frequente nos tratados sobre diminuição do século XVI e início do século XVII. Apesar de diversos autores, como Greenlee (1987), Sherman & Brown (1995) e Savan (2018), defenderem que o uso do termo “garganta” estaria relacionado a uma técnica específica, com a presença de uma “articulação glótica”, não há qualquer orientação nas fontes que sustente essa afirmação. A

⁴¹ *Ad altro modo si canta nelle chiese e nelle cappelle pubbliche, e ad altro modo nelle private camere, imperochè ivi si canta a piena voce, con discrezione però e non nel modo detto di sopra, e nelle camere si canta con voce piu sommessa e soave senza far alcuno strepito.*

⁴² *si richiede à mandar fuora la voce chiara, e serena, la quale più di qualsi voglia altra cosa, al cantare di gorga è necessaria.*

investigação realizada pela presente autora sobre o canto no século XVII (Kubo, 2019) interpretou esse termo como um estilo de canto, em que a menção à “garganta” estaria mais relacionada à clareza e à articulação das notas do que a um movimento intencional e perceptível da laringe. De acordo com as fontes analisadas nessa pesquisa, o *cantare con la gorga* demandaria uma voz ágil e com um bom suporte respiratório, sendo o termo “*Gorgia*” (“garganta”) utilizado principalmente para falar de uma habilidade de articular bem as notas, que deveria estar alinhada ao “*Petto*” (“peito”), que se referiria à capacidade respiratória, considerada essencial para que os *passaggi* fossem articulados corretamente.

Maffei afirma que seria necessário que o cantor tivesse uma *dispositione di gorga* (“disposição de garganta”) para o canto *passaggiato*. Esse conceito é citado em diversos tratados do século XVI como um aspecto essencial para o cantor que desejasse realizar diminuições com a voz. A *dispositione di voce* (“disposição de voz”), outro termo presente na tratadística do período, refere-se a uma voz naturalmente apta a cantar muitas notas em grande velocidade. Para Maffei, somente a *dispositione* não seria suficiente. Mesmo o cantor que tivesse essa facilidade deveria treinar e praticar de acordo com suas instruções: “a disposição da garganta vem da Natureza, mas sem estas minhas regras, para que se possa preparar a forma de se *passaggiare*, seria impossível”⁴³ (Maffei, 1562, p. 31, tradução própria).

Maffei elenca dez regras para o aprendizado do *cantare con la gorga*, incluindo questões específicas sobre a prática vocal e instruções relacionadas à postura do cantor e à fisionomia, já abordadas anteriormente. Todas essas regras deveriam ser aplicadas no treino das diminuições por meio de exercícios propostos pelo autor. Esses exercícios seguem a tradição do século XVI de tratados destinados à prática dos *passaggi*, em que eram fornecidas diversas opções de ornamentação, com variações rítmicas e melódicas, a partir de intervalos específicos. O autor fornece também um exemplo de possíveis ornamentações do madrigal *Lasciar il Velo*, do compositor Francesco de Layolle, e mais cinco regras sobre a forma correta de se inserir os *passaggi*, que se assemelham com as orientações de tratados do final do século XVI, como os de Bovicelli, Zacconi e Vicentino.

⁴³ *la dispositione della gorga viene dalla Natura, ma che senza queste mie regole si possa apparare il modo del passaggiare è pure impossibil cosa.*

FIGURA 2 – Primeiros exercícios de diminuição do *Discurso* de Maffei



que os *passaggi* deveriam ser feitos “empurrando pouco a pouco o sopro, carregando na boca a letra ‘o’ (...)”⁴⁷ (Maffei, 1562, p.36, tradução própria) Outra orientação é a de que os *passaggi* deveriam ocorrer sempre na última sílaba da palavra e que se deveria escolher as que continham, preferencialmente, a letra “o”: “[...] digo que o ‘o’ é a melhor, pois com essa se deixa a voz mais redonda, do que com as outras, que não se unem bem ao sopro, porque formam os *passaggi* semelhantes ao riso”⁴⁸, citando como as vogais “u” e “i” podem soar como uivos de um lobo ou como o choro de animais que perderam suas mães.

A instrução de Maffei sobre direcionar o ar “pouco a pouco” durante os *passaggi* pode se relacionar à necessidade de controle da saída de ar, o que poderia ser associado a estratégias respiratórias específicas para o canto, assim como ao conceito de *flow fonation* de Sundberg (1994), em que há um controle importante no fechamento glótico e, conseqüentemente, no fluxo aéreo. O autor também indica a necessidade de administrar bem o ar, citando o equívoco de alguns cantores de não respirarem de forma adequada e, por isso, “não atingirem o objetivo final” em seu canto. O pedido por uma voz “redonda”, baseada na letra “o”, aliada à concepção de um instrumento “mole” e flexível, citada anteriormente, pode ser interpretado, de acordo com as teorias atuais sobre a fisiologia da voz cantada, como um som com “verticalidade”, riqueza de harmônicos graves e maleabilidade. Essa hipótese é reforçada também pela passagem em que o autor indica que o estudante coloque a ponta da língua tocando a raiz dos dentes inferiores durante os exercícios e que tenha a boca aberta, “não mais do que quando se conversa com os amigos”⁴⁹ (Maffei, 1562, p.34, tradução própria). A posição da língua indicada por Maffei se assemelha a diversas instruções da pedagogia vocal atual referentes a como favorecer o processo de ressonância vocal, evitando a posteriorização da língua e tensões em sua base. A abertura de boca limitada à que se utiliza na fala e o pedido do autor de priorizar o padrão da vogal “o” e uma voz arredondada pode se relacionar a um possível padrão articulatório e acústico associado ao que chamamos atualmente de “megafone invertido” (Titze; Worley; Story, 2011). Além disso, a instrução de não direcionar o ar pelo nariz e palato aponta para uma sonoridade sem uso da nasalidade, pelo menos excessiva, aspecto também

⁴⁷ *spingere appoco, appoco il fiato, portando in bocca la lettera, o, (...)*

⁴⁸ *dico che l'o è la migliore, perciocche con essa si rende la voce piu tonda, e con l'altre, oltre che non cosi benes'unisce il fiato, perche si formino i passaggi, sembianti al ridere.*

⁴⁹ *che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici.*

presente em diversos tratados posteriores, chamado por Zenobi (ca. 1600 *apud* Blackburn; Blowinski, 1993, p.84) de “*difetto di naso*” (“defeito de nariz”).

Maffei resume suas orientações em relação ao treino vocal que possibilitaria o aprendizado da *voce passaggiata*: “Estou certo de que o discípulo, aconselhado por Eco na voz, vigiado pelo espelho em seu semblante e ajudado pelo contínuo exercício, assim como por ouvir aqueles que cantam graciosamente, adquirirá *dispositione* tal que poderá facilmente, em diversos madrigais e motetos, aplicar os *passaggi*”⁵⁰ (Maffei, 1562, p.35, tradução própria). Sobre as questões estilísticas, o autor orienta que não se deve inserir “diminuições” em outro lugar senão nas cadências, e que se faça, no máximo, quatro diminuições em um madrigal, “pois os *passaggi*, de prazerosos, tornarão-se entediantes, quando o ouvido se tornar saturado”⁵¹ (Maffei, 1562, p.58, tradução própria). Maffei indica que somente uma voz realize as diminuições quando se está cantando em grupo e que se ornamente sempre na última sílaba da palavra. Antecipando possíveis críticas à sua “novidade” daqueles que entendem que o canto *passaggiato* vem da natureza e que, por esse motivo, suas instruções seriam “falsas”, Maffei tece uma interessante resposta, em que defende o treino como uma forma de lapidar esse estilo de canto:

No qual respondo brevemente que é verdade que a disposição da garganta vem da Natureza, mas que é uma coisa impossível aprender o modo de *passaggiare* sem essas minhas regras, porque, se a Natureza fornece a aptidão, a Arte fornece a maneira, sem a qual nada de bom seria feito. Na verdade, digo mais, que a Natureza, como mãe muito benevolente, deu a todos os meios para poder superar esta tarefa [não estou falando agora de algum desgraçado e bastardo desta, o qual não são merecedores deste dom]⁵² (Maffei, 1562, p. 77, tradução própria).

Demonstrando sua atuação também como médico, finaliza sua carta falando sobre os problemas de saúde relacionados à voz e os cuidados e remédios adequados para situações específicas

⁵⁰ *Si ch'io mi rendo certissimo; ch'il discepolo ammonito da Echo nella voce, et avisato dallo specchio negli accenti, et aiutato dal continuo essercitio, e parimente dal sentire coloro i quali cantano leggiadramente, acquistará dispositione tale, che potrà facilmente, in ogni sorte di madrigali, o mottetti applicar' i pasaggi.*

⁵¹ *i passaggi di piacevoli, diventerebbono noiosi, quando l'orecchia appieno satia ne divenisse*

⁵² *Onde brevemente rispondo ch'è ben vero che la dispositione della gorga viene dalla Natura, ma che senza queste mie regole si possa apparare il modo del passaggiare, è pure impossibil cosa, perche se la Natura da l'attezza l'Arte porge il modo, senza il quale non si farebbe cosa alcuna buona, Anzi dico di più, che la Natura come madre liberalissima, à tutti ha dato il modo di poter vincere quest'impresa (non parlo hora di qualche scilinguato disgratiato e bastardo di lei, il quale non è stato meritevole di questo dono).*

que poderiam influenciar a prática do canto. Com base em métodos atribuídos a Nero⁵³, Maffei indica a prática da “elocução” para que o cantor tenha uma voz “mais suave”, assim como o uso de uma “placa de chumbo” sobre o estômago. Além disso, orienta o uso de diversas plantas, chás e remédios para males que podem atacar o cantor. Para o excesso de umidade, indica inúmeras combinações de especiarias, frutas, licores e o caldo de repolho. Orienta o uso da erva cássia em casos de aspereza - e gargarejos, emplastos e pomadas para as diversas situações envolvendo excesso de secreção ou ressecamento da voz.

Considerações Finais

O *Discurso* de Maffei apresenta informações únicas sobre como a voz era concebida do ponto de vista fisiológico no Renascimento, bem como evidencia a relação dessas perspectivas com a prática do canto e as concepções da cortesia e da oratória que influenciaram o ambiente artístico no final do século XVI. Apesar de ter sido ignorado pelos escritos do período, Camillo Maffei fazia parte de uma das mais importantes cortes do século XVI. Além disso, diversos aspectos de sua carta mostram-se condizentes com outros tratados sobre canto do final do *cinquecento*, como os de Zacconi, Bovicelli e Vicentino, demonstrando como o autor se encontrava alinhado às tradições de sua época.

No que se refere aos estudos sobre a técnica vocal, o *Discurso* pode contribuir tanto do ponto de vista musicológico como no campo da performance e da pedagogia vocal. As informações sobre a forma de se realizar os *passaggi*, principalmente por meio da detalhada explicação fisiológica de Maffei, podem revelar alguns padrões sonoros do canto do período, como a preferência por uma sonoridade mais arredondada, que não demonstrasse tensões e falta de maleabilidade, além de um padrão articulatorio que aponta para um possível trato vocal convergente, com uma abertura de boca sem excessos e uma posição de língua sem tensões e posteriorização. Apesar da riqueza de informações relacionadas à produção vocal, não se tem, de fato, uma orientação clara sobre como os *passaggi* deveriam ser realizados tecnicamente. A contribuição de Maffei, nesse sentido, refere-se mais à minuciosa descrição sobre o funcionamento vocal e às características ideais da voz do cantor do que à

⁵³ Imperador romano.

técnica dos *passaggi*. O conceito de *dispositione di gorga* demonstra como a realização vocal desses ornamentos era considerada uma aptidão natural, em que o treino apenas lapidaria essa habilidade dentro dos princípios estilísticos do período. Essa falta de instruções claras de como *passaggiare* com a voz ocorre também nos outros tratados voltados à prática dos *passaggi* da segunda metade do século XVI, provavelmente pelo mesmo motivo apontado, já que o termo “*dispositione di voce*” é uma constante nessa tratadística.

O *Discurso della Voce* também demonstra como o *canto passaggiato*, documentado de forma mais intensa no final do século XVI, já consistia em uma prática consolidada na metade dos quinhentos. Dessa forma, esse documento apresenta dados importantes para o estudo das transformações das diminuições vocais em seu sentido estilístico ao longo do século XVI e início do século XVII. Um dado relevante encontrado nesta pesquisa, a partir do trabalho de Foreman (1969), é a conexão entre o *Discurso* e Mancini. A possível influência dessa carta no tratado desse importante professor de canto do século XVIII poderia contribuir para a compreensão do desenvolvimento da técnica vocal italiana do Renascimento ao Alto Barroco.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Sobre a Alma (De Anima)**. Tradução: Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.

BLACKBURN Bonnie J.; LOWINSKI, Edward E.. Luigi Zenobi and his letter on the perfect musician. *In. Studi Musicali*, v.22, pp.61-114, 1993.

BRIDGMAN, Nanie. Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant. *In. Revue de musicologique*. n. 38, pp. 3–34, 1956.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CORSI, Cesare. Maffei, Giovanni Camillo *In. Dizionario Biografico degli Italiani* – vol.67, Treccani: Roma, pp. 234-235, 2006.

FINNEY, Gretchen. Vocal Exercise in the Sixteenth Century Related to Theories of Physiology and disease. *In. Bulletin of the History of Medicine*, vol. 42, no. 5, pp. 422–449, 1968.

FOREMAN, Edward Vaught. **A Comparision of selected italian vocal tutors of the period circa 1550 to 1800**. Tese (Doutorado), University of Illinois, Illinois, 1969.

GREENLE, Robert. Dispositione di voce: Passage to Florid Singing. *In. Early Music*, n. 15, pp. 47-55, 1987.

HAAR, James. **The science and Art of Renaissance Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1998

HONEA, Simon M. Maffei's System of Voice Pedagogy *In. Journal of Singing*, n. 3, vol. 74, pp. 335-343, 2018/ janeiro-fevereiro

KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

KUBO, Viviane Alves. **A "maniera italiana di canto": a prática vocal do início do *Seicento***. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

_____. Soverchi passaggi: Grace and Affectation in the Changes in Vocal Ornamentation Practice at the Beginning of the Seventeenth Century in Italy *In. Early Music Performer*, n. 47, pp.14-19, 2020/novembro.

MAFFEI, Camillo. Discorso della voce *In. PAOLI, Valerio di. Delle lettere del Gio. Camillo Maffei da Solofra: Libri due*. Napoles: Raymundo Amato, 1562. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr._Gio._Camillo_Maffei_da_Solofra_\(Maffei%2C_Giovanni_Camillo\)](https://imslp.org/wiki/Delle_lettere_del_Sr._Gio._Camillo_Maffei_da_Solofra_(Maffei%2C_Giovanni_Camillo))>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MONTANARI, Giuliana. Scienza e voce: Giovanni Camillo Maffei, *In. Hortus musicus*, n. 14, pp. 93-99, 2003.

NAJEMY, John. **Italy in the Age of the Renaissance: 1330 - 1550**. New York: Oxford University Press, 2005.

O'MALLEY, Charles D.; SAUNDERS, John B. **Leonardo on the human body**. New York: Dover Publications, 2013.

PAOLI, Valerio di. **Delle lettere del Gio. Camillo Maffei da Solofra: Libri due**. Napoles: Raymundo Amato, 1562.

PONTES, Jefferson da Silva; MIOTTI, Charlene Martins. Quintiliano e a educação cênica: as lições do comoedus. *In. TRANSLATIO*, v. 1, p. 106-125, 2017.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Trad. Bruno Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

- ROSELLI, John. **Singers of Italian Opera: The History of a Profession**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SANFORD, Sally. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century. *In. Journal of Seventeenth-Century Music*, v. 1, 1995.
- SAVAN, Jamie. Revoicing a ‘choice eunuch’: the cornett and historical models of vocality. *In. Early Music*, n.4, vol.46, pp. 561–578, 2018, novembro.
- SHERMAN, Joy; BROWN, Lawrence R. Singing Passaggi: Modern Application of a Centuries-Old Technique. *In. Choral Journal*, pp. 27-36, 1995.
- SUNDBERG, Johan. Vocal fold vibration patterns and phonatory modes. *In. Speech, Music and Hearing - Quarterly Progress and Status Report*. v. 35, pp. 69 – 80, 1994.
- TITZE, Ingo; WORLEY, Albert.S.; STORY, Brad. Source-Vocal Tract interaction in female operatic singing and theatre belting. *In. Journal of Singing*, n. 67, pp. 561-572, 2011.
- UBERTI, Mauro. L'estetica del suono al tempo di Monteverdi *In. Quadrimestrale dell'AERCO*, Associazione Emiliano Romagnola Cori, n. 2 - 3, pp.31 – 48, 2011.
- _____. Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel Garcia, *In. Atti del XV Convegno europeo sul Canto Corale*, Associazione corale goriziana C. A. Seghizzi, Gorizia, pp. 29-30, 1984.
- WISTREICH, Richard. Reconstruction pre-romantic singing technique *In. The Companion to singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 178-191.
- _____. Monteverdi in Performance *In. The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp. 261 – 279.
- _____. **Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance**. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2016.
- ZACCONI, Lodovico. **Prattica di Musica utile e necessaria si al compositore... si anco al cantore**. Venezia: Bartolomeo Carampello, 1592.
- ZANZI, Giada Maria. Saggi, Maffei e l'estetica della vocalità. *In. L'Ape Musicale*, 2015 Disponível em: <<https://www.apemusical.it/joomla/terza-pagina/2022-saggi-maffei-e-l-estetica-della-vocalita>> Acesso em: 02 fev.2024
- ZARLINO, Gioseffo. **Istitutioni Harmoniche**. Veneza: Senese, 1558.

SOBRE A AUTORA

Viviane Alves Kubo é professora, cantora e musicóloga. É graduada em Psicologia pela UFPR e em Canto pela EMBAP/UNESPAR. Realizou o Mestrado em música na UFPR, orientada por Silvana Scarinci e o Doutorado em Música na UNICAMP, sob orientação de Paulo Kühn, com período de doutorado sanduíche na UNIBO (Itália), supervisionado por Lorenzo Bianconi. Dedicou-se à pesquisa dos aspectos históricos da pedagogia vocal, com ênfase no período renascentista e barroco. Atua como professora e pesquisadora nos cursos de graduação e pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, onde coordena o projeto de extensão LABVOX – Laboratório de Práticas e Estudos em Canto da UFPR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2488-1116>. E-mail: vivi.kubo@ufpr.br