

CARLO GESUALDO E A MÚSICA DO MANEIRISMO: UM ESTUDO SOBRE A RECLASSIFICAÇÃO DA OBRA DO COMPOSITOR

Rafael Garbuio¹ e
Carlos Fernando Fiorini²

¹ *Doutorando Unicamp.*

² *Professor RDiDP da Unicamp.*

Resumo

A obra do compositor italiano Carlo Gesualdo representa a fase mais tardia do Renascimento musical. Sua construção harmônica e seu tratamento textual fazem de seu repertório um exemplo muito distinto da produção mais conhecida do período. Por estas e outras características, a acomodação de sua obra dentro das práticas do Renascimento gera dificuldades estilísticas que acabam prejudicando o entendimento e privilegiam uma visão depreciativa da mesma. A reclassificação deste repertório a partir dos conceitos do Maneirismo artístico e o entendimento de suas características através desta estética resultam em benefícios práticos para este repertório. Este artigo propõe uma reflexão sobre o que é a estética maneirista e qual sua relação com a música de Carlo Gesualdo.

Palavras-chave: Renascimento. Maneirismo Musical. Carlo Gesualdo.

Abstract

The music of the Italian composer Carlo Gesualdo represents a later stage of Renaissance music. His harmonic construction and his textual treatment make this repertoire an example of a very distinct production. Because of these and other features, the placement of his work within the practices of Renaissance generates stylistic difficulties and a depreciative point of view. The reclassification of this repertoire through the concepts of Mannerist art and the understanding of its features through this aesthetic concepts, results in practical benefits. This paper proposes a reflection about the Mannerist aesthetic and its relationship with the music of Carlo Gesualdo.

Keywords: Renaissance. Mannerist Music. Carlo Gesualdo.

Introdução

A música produzida durante o período do Renascimento apresenta-se como um dos repertórios mais amplos em características técnicas e estilísticas da história da música. Estas características podem ser contrastantes e, em alguns casos, até mesmo opostas. Dentro deste intervalo de tempo de pouco mais de dois séculos, a escrita musical que se iniciou ainda atrelada à tradição do *organum* atingiu o ápice da técnica polifônica e imitativa antes de encerrar o período já apontando para a melodia acompanhada que viria ser a base do período Barroco. Além disso, o caráter experimental da maior parte dos compositores do período colaborou para a transição dos sistemas de composição que esteve em curso ao longo de todo o período, do modal para o tonal. Por conta destas características, temos neste repertório fases e tendências distintas que muitas vezes causam divergências na classificação, não sendo raro o entendimento de “diferentes Renascimentos musicais” dentro deste mesmo período. Um dos exemplos mais extremos é a obra do compositor italiano Carlo Gesualdo que, apesar de ter sido composta entre a década final do século XVI e início do XVII, causa até hoje discussões e debates no momento de se classificá-la.

Gesualdo apresenta em suas composições as principais características da música do Renascimento – a técnica polifônica advinda da escola franco-flamenga e a tradição melódica das cidades italianas. Porém, outras características técnicas como: o exagero no uso da escrita cromática; a indefinição da estrutura harmônica utilizada pelo compositor; e a relação estreita entre o significado da poesia e a escrita musical; provocam neste repertório dificuldades em se classificar estilisticamente. O que parece ser apenas um problema teórico, ou somente musicológico, gera desdobramentos importantes que atrapalham todos os segmentos da pesquisa dedicada à obra do compositor, inclusive a parte prática.

Durante muito tempo Gesualdo foi classificado apenas como compositor renascentista, e as características musicais que o tornam tão distinto de seus contemporâneos eram explicadas como sendo excessos e excentricidades de fins de período. Criou-se assim uma avaliação depreciativa cujo juízo de valor, que atestavam as especificidades de sua escrita como sendo meras extravagâncias, prejudicou o entendimento desta linguagem.

No entanto, nas décadas de 60 e 70 do século XX uma nova linha de estudos musicológicos trouxeram a tona um novo pensamento, a ampliação do entendimento da estética Maneirista para o campo da música. Desta forma, passou-se a aproveitar os sólidos conceitos que são atribuídos ao Maneirismo artístico, em especial nas artes visuais, para a expressão musical. Estudiosos da música deste período, como Mari Rika Maniantes, Glenn Watkins e Edward Lowinsky, passaram a entender a obra de Carlo Gesualdo e alguns de seus contemporâneos como um segmento a parte do repertório do Renascimento, chamado Música do Maneirismo.

A inclusão de sua obra em um ambiente artístico maior possibilitou traços paralelos com outros artistas e outras expressões, o que geram avanços significativos no olhar que se dispensa a esse repertório. Através do reconhecimento dos valores maneiristas dentro do repertório desenvolvido pelo compositor, sua obra passou a ser mais entendida e, principalmente, mais apreciada.

Para se entender melhor esta reclassificação e suas implicações no estudo musical, faz-se necessário uma reflexão sobre o que é a estética Maneirista e qual sua relação com a música de Gesualdo.

A arte Maneirista

A fase final do Renascimento desenvolveu um estilo artístico que se diferenciou do que havia sido produzido até então. A sofisticação técnica e intelectual alcançada pelos artistas do final deste período causou uma ruptura na estética vigente, que tinha suas bases na observação e imitação do que se conhecia da cultura clássica. A partir desta modificação estética é que se identifica um novo ideal artístico presente em muitas expressões da época, caracterizando um estilo denominado como Maneirismo.

A arte maneirista se distingue da anterior por colocar a técnica e o virtuosismo à frente do ideal renascentista de se retratar a natureza, o que gera uma produção de alto valor artístico e muitas confusões ideológicas. Classificar as obras tardias do Renascimento em um estilo a parte não é uma prática totalmente contemporânea. O primeiro teórico a identificar o Maneirismo, e também nomeá-lo, foi o pintor e

escritor Giorgio Vasari (1511-1574) ainda no século XVI. Vasari descreveu a arte de seu tempo como sendo repleta de leveza e sofisticação (SHEARMAN, 1978, p.20). Mas desde então, os conceitos que definem o Maneirismo despertam muitas discussões e debates que vão desde questões de classificação das obras até se o estilo existe ou não.

Por ter sido uma arte produzida em um curto intervalo de tempo entre dois importantes períodos artísticos, o Renascimento e o Barroco, as obras hoje classificadas como maneiristas foram reféns de uma contextualização inadequada. O olhar que se tinha até meados do século XX sobre essa produção era de um estilo carregado de excessos e excentricidades que marcavam o final de um período, estereótipos que deixaram parte deste acervo ao largo dos estudos aprofundados sobre a arte do século XVI. De acordo com esse olhar, cultivou-se durante muito tempo uma preferência pelas expressões artísticas mais conhecidas e características do Renascimento, e mesmo do Barroco inicial, em detrimento àquelas produzidas no limiar desses períodos. De acordo com o estudioso John Shearman que dedicou seu trabalho *O Maneirismo*, de 1967, a tentar entender esse estilo a partir de várias visões diferentes, a expressão artística que caracterizou o maneirismo foi afetada pela falta de entendimento. Falta essa, que prejudicou sua aceitação: "Tão grande é a confusão existente em nosso emprego atual do termo que uma reação perfeitamente natural dos historiadores da arte é afirmar que o maneirismo não existe" (SHEARMAN, 1967, p.13).

A afirmação acima foi feita por Shearman no final da década de 60, antes da maior parte dos estudos realizados sobre o assunto. Mas o prefácio deste mesmo livro traz uma conclusão interessante, a de que nunca antes as obras maneiristas tiveram tanto valor atribuído como naquele momento. Esta informação é relevante por mostrar que, mesmo estando no início dos estudos sobre este segmento artístico, já era possível identificar um aumento do interesse. Portanto, temos a comprovação de que as obras maneiristas necessitam de um entendimento específico a elas para serem mais facilmente acessadas e apreciadas por nossos contemporâneos.

Neste contexto, temos a música produzida no período como uma situação ainda mais delicada. Alguns centros artísticos importantes da Europa, em especial

ao norte da península Italiana, desenvolveram um repertório musical que se distingue dos demais. Estas obras eram construídas sobre o virtuosismo técnico desenvolvido pela polifonia vocal renascentista e resultaram em um estilo a parte da música do Renascimento. Mesmo sem ter rompido totalmente com os procedimentos anteriores, esta música apresenta dificuldades em ser classificada simplesmente como música do Renascimento. Muitas de suas características contrastam ou, pelo menos, se afastam do repertório mais conhecido dos renascentistas. A aceitação de um subgrupo estilístico denominado música do Maneirismo contribui relevantemente para seu entendimento, pois propõe uma conceitualização específica a este estilo. No entanto, tendo a arte musical parâmetros mais abstratos do que as visuais, a aceitação e entendimento dos conceitos do repertório maneirista são ainda mais complexos.

Termo e conceito de Maneirismo

O termo que o nomeia deriva da palavra italiana *maniera*, que pode ser traduzida como “maneira” ou “estilo”. O próprio uso do termo já traz consigo uma série de questões quanto a seu valor e emprego, pois o conceito de estilo é mais amplo do que parece. Costuma-se utilizá-lo sem valor absoluto como, por exemplo, quando dizemos que tal obra tem o “estilo clássico”, ou “estilo barroco”. Mas na conceituação utilizada neste caso a palavra “estilo” passou a ter um significado absoluto, pois atribui-se às obras terem ou não estilo. Desta forma já identificamos um segundo problema conceitual quando analisamos que ter estilo também pode ser entendido de forma pejorativa ou positiva, dependendo da época.

Um exemplo famoso dessa diferença de valor atribuída ao termo “estilo” é a carta que o pintor Rafael Sanzio (1483 -1520), juntamente com o escritor Baldasare Castiglione (1478 - 1529), escreveu para o Papa Leão X, em 1519, onde falavam e analisavam a arquitetura dos prédios de Roma. Nesta correspondência, as duas importantes personagens renascentistas descreviam os edifícios como sendo “privados de toda graça, sem nenhum estilo”¹ (SHEARMAN,1978, p.15).

Fica claro que, para eles, a conceituação de ter estilo era uma qualidade necessária

1 Privi di ogni gratia, senza maniera alcuna.

às obras de arte, assim como o próprio Vasari que enumerava “estilo” como uma das cinco qualidades essenciais que deveriam ser desenvolvidas pela arte do século XVI. Mas temos também o lado oposto do conceito, que muitas vezes coexistiam temporalmente, pois, apesar da tendência do século XVI de apreciar a existência de estilo nas artes, havia os que atribuíam a ela um artificialismo desnecessário que corresponderia hoje ao depreciativo conceito de estilização. Um exemplo disso é o teórico do século XVII Giovanni Bellori (1613 – 1696), que atribui ao que ele chama de “vício da *maniera*” a destruição da boa pintura entre o intervalo de tempo que vai dos pintores Rafael a Rubens (1577 – 1640) (SHEARMAN, 1978, p.16).

Além do problema conceitual causado pela denominação escolhida por Vasari no século XVII, também encontramos discussões contrastantes quanto à inserção do Maneirismo dentro do Renascimento, e até mesmo sobre como se classificar o próprio Renascimento.

Uma das ideias levantadas por Arnold Hauser em seu livro, *Mannerism: The crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, é sobre a relação da arte produzida no Renascimento e a arte da Antiguidade. Os clássicos antigos haviam se formado dentro de um mundo relativamente mais simples. Para estes artistas, alguns conceitos complexos como o interesse pelo outro mundo, o subjetivismo, o simbolismo do Cristianismo e o dualismo entre corpo perecível e alma imortal, ainda não eram conhecidos ou tratados de formas mais concretas. Vale levantar como exemplo os rituais funerários da Roma antiga, ou mesmo do Egito dos faraós, quando essas ocasiões eram tratadas com ações práticas que não davam muitas margens a dúvidas sobre sua eficácia.

Já o homem do Renascimento vivia em um mundo que havia sido precedido pelo Medieval, que, entre outras coisas, desenvolveu a força do pensamento cristão e todos os seus dogmas relacionados à culpa e ao pecado. Portanto, o artista do Renascimento tinha que lidar com um mundo muito mais complexo espiritualmente do que seus pares na Antiguidade (HAUSER, 1965, p.19).

Quando a sociedade do Renascimento acreditou poder retornar a um ideal estético baseado na perfeição estilística do mundo antigo, criou uma situação

que se mostrou conflitante. A origem do Maneirismo foi justamente o colapso que a busca pela estética clássica sofreu, pois o artista do Renascimento não poderia exteriorizar a harmonia que existia entre o saber técnico e o natural do mundo antigo, visto que seu universo filosófico era mais complexo. A partir desta constatação, o Maneirismo é explicado por Hauser como sendo a crise da arte do Renascimento causada pela incompatibilidade destes paradigmas. Isso, somado às mudanças políticas sociais e às crises do século XVI, tornou o final deste período um tempo de inquietação para os artistas.

Mesmo quando se ocupa em estudar as características técnicas do maneirismo, Hauser retorna a essa definição:

Em contraste com a perspectiva amplamente uniforme e equilibrada da Renascença, o maneirismo caracteriza-se por um senso de vida antitético e ambivalente que se expressa em estruturas formais aparentemente irreconciliáveis. (HAUSER, 1965, p.118)

A contribuição desta visão desenvolvida por Arnold Hauser para o estudo e entendimento da arte maneirista está na reavaliação que se faz desta estética em relação à arte do Renascimento. A partir dela, a ideia de arte maneirista não será mais discutida com conceitos de declínio do valor artístico do Renascimento, mas como uma revisão de seus conceitos iniciais. Baseado nesta visão, a arte do Maneirismo passou a ser vista como a exteriorização de uma estética mais realista do século XVI.

Características do Maneirismo

A discussão sobre o Maneirismo não fica apenas na questão do termo e dos conceitos utilizados, mas também sobre o que é e como é sua arte. A diferença de interpretação sobre as características de ter ou não estilo acabaram resultando em um equívoco histórico ou, pelo menos, uma lacuna nos estudos, pois os estudiosos e artistas do século XIX para frente acostumaram-se a olhar para a arte produzida no final do Renascimento com a conceituação de um período estilizado demais, ou artificioso demais, como já foi descrito neste texto. Somente na segunda metade do século XX surgiram os primeiros estudos específicos sobre o tema e lançou-se um novo olhar a respeito dessas obras, solidificando o

conceito, pelo menos, em alguns campos artísticos.

No setor das artes plásticas, em especial a pintura e a arquitetura, aceitou-se mais facilmente dar uma denominação diferente ao que foi produzido naquele momento, visto a existência clara de uma estética comum a estas obras. Este fato possibilitou a aplicação de conceitos específicos a este estilo e gerou um maior entendimento e, conseqüentemente, uma maior aceitação. As características gerais atribuídas à arte do Maneirismo são a heterogeneidade, o estilo palaciano, e por vezes elitista, a distorção da realidade e, principalmente, o paradoxo de conceitos como ferramentas inerentes à estética. Estes adjetivos são encontrados facilmente em qualquer texto ou estudo que se proponha a discutir a arte maneirista, mesmo sendo eles bastante abstratos e amplos.

As duas principais características que se aplicam a toda arte maneirista são justamente aquelas que praticamente impedem qualquer caracterização mais ampla, o contraste e o paradoxo. Não sendo o Maneirismo uma expressão advinda da ruptura total com os procedimentos anteriores, temos seu início repleto de virtuosidade e técnica. Desta forma, desde o princípio a obra de arte maneirista, seja em qualquer campo das artes que esteja, apresentava uma excelência que a tornava difícil, artificiosa e, por vezes, elitista. E diante desta virtuosidade constante, as obras maneirista são quase sempre únicas e muito personificadas na figura de quem a constrói. Deparamo-nos, então, com a situação de termos muitos maneirismos distintos, quase que um maneirismo específico a cada representante.

Constatações como essa podem ser entendidas como aplicáveis a qualquer expressão artística de qualquer período, pois, sendo uma obra artística e tendo valor, pressupõem-se características únicas que a distingam das demais. Mas, ao se aplicar tal definição às obras do maneirismo, sua abrangência se amplia, por se tratar de uma expressão cuja coerência estética é dificilmente percebida.

Como acontece a muitos exemplos de grupos heterogêneos demais, alguns conceitos e entendimentos amplos acabam não servindo a nenhum ou a todos ao mesmo tempo. Desta forma, a reflexão feita pelo estudioso Gustav Hocke sobre a literatura maneirista em seu livro sobre o tema, *Maneirismo na Literatura*, acaba

tornando-se útil para todas as demais expressões Maneiristas.

Disso decorrem as relações de tensão na literatura maneirista: cuidado artístico da sagacidade logística e impulso demoníaco-vital à expressão; busca intelectual esgotante, demasiado esgotante e delírio nervoso em metafóricas cadeias associativas; cálculo e alucinação, subjetivismo e oportunismo frente às convenções (anticlássicas); beleza delicada e extravagância assustadora; fascinação embriagadora e evocação quase oracional; propensão à estupefação e onirismo histórico; castidade idílica e sexualidade brutal; crendice grotesca e santa devoção. Estas tensões se tornam visíveis em toda arte maneirista e, em especial, em suas formas e motivos básicos (HOCKE, 2005, p.17).

Descontados os excessos dramáticos e literários percebidos na citação acima, o que, aliás, é esperado de um texto que trata de literatura maneirista, as observações feitas por Hocke tem por mérito se aplicar a qualquer vertente artística do maneirismo e também levantar conceitos importantes sobre o tema. Ao falar sobre a “busca intelectual esgotante”, o “cálculo e alucinação” e, por fim, a “beleza delicada e extravagância assustadora”, o autor consegue resumir eficazmente o que pode ser considerado o ponto chave da estética maneirista: a utilização dos recursos intelectuais disponíveis através da aplicação precisa dos conhecimentos técnicos para alcançar os efeitos mais inusitados e perfeitos que o artista julgar necessário.

E ainda sem esquecer que se trata de um comentário destinado à literatura, esta citação faz muito sentido quando se tem como objeto de estudo a música que representa este estilo. Basta usar como referência alguns madrigais tardios do século XVI para atestarmos a relação com a citação acima.

Música do Maneirismo

Assim como nas demais artes, a música produzida a partir da segunda metade do século XVI se distinguiu do repertório anterior. Algumas características básicas da música – como as resultantes harmônicas e o tratamento textual – fizeram com que este repertório não se encaixasse facilmente no mesmo segmento das obras de Josquin Des Prez, Machaut, Palestrina e outros compositores, mesmo quando se leva em consideração a distância cronológica e geográfica entre eles. Esta produção baseou-se principalmente no virtuosismo da linguagem, utilizando a

técnica polifônica que havia sido apurada ao longo de todo o Renascimento em prol de uma estética musical mais ousada. Por conta destes elementos, o repertório em questão exige um entendimento específico a ele, mas sua classificação não encontrou um consenso até hoje.

A música traz consigo uma diferença com relação às demais artes que enfraquece a aceitação do Maneirismo – a falta de exemplos sólidos da produção anterior ao Renascimento, devido ao caráter temporal desta arte. Enquanto na pintura e na escultura é possível avaliar e comparar a produção das diversas fases do Renascimento com o patrimônio que se tem das culturas clássicas, na música isso não é possível, dada à inexistência de exemplos antigos. A dificuldade gerada a partir disso é que um dos pontos mais aceitos sobre o Maneirismo é de ser o período da arte renascentista em que a busca pelo ideal clássico da antiguidade foi substituído por sua própria desconstrução em meados do século XVI. Como na música não existe a relação com a produção clássica, geram-se as dúvidas quanto à definição de o que é sua vertente no Maneirismo.

Este impasse frente à aceitação ou não do estilo, e também a simplificação de alguns teóricos que as classificavam apenas como composições tardias de um período, fez com que o repertório de alguns compositores italianos do final do século XVI e início do século XVII fossem menos executados e, também, menos apreciados que de outros. O repertório desenvolvido por estes compositores, em especial a prolífica produção de madrigais italianos, eram na verdade, pouco entendidos e, por isso, pouco utilizados. Mas a partir de estudos mais aprofundados, estas composições passaram a ser submetidas a algumas ferramentas de análise específicas a elas, principalmente quanto ao resultado harmônico da escrita empregada pelos compositores, que resultaram em uma redescoberta destas obras.

Um dos principais exemplos destes estudos, que já foi utilizado nesta pesquisa, é o livro *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, de Edward Lowinsky. Na medida em que o autor desenvolve mecanismos para se definir e analisar melhor este repertório, ele acaba se deparando com o conceito de Maneirismo e atribui a ele a chave para o entendimento completo desta música. Destaca-se também na década de 70, a autora Maria Rika Maniates, em seu livro *Mannerism in Italian*

music and culture, com importantes contribuições ao tema.

Neste livro, a autora define o Maneirismo musical a partir de visões contemporâneas a seus compositores, muitas vezes, bastante conflitantes. O ponto de interesse destas definições para este estudo é a revelação de que o movimento musical do Maneirismo trazia consigo uma autoconsciência dos envolvidos, se não dos próprios compositores, pelo menos dos teóricos e estudiosos do entorno a eles. Um exemplo disso é o poeta, humanista e teórico musical Henricus Glareanus (1488-1563). Para ele, a música de seu tempo poderia ser dividida em quatro estágios principais: a infância, a partir de 1450; a juventude, por volta de 1480; a maturidade, depois de 1495; e o que ele denomina de idade velha, a partir de 1520 (MANIATES, 1979, p.117-118). Descontando o juízo de valor que se tem nesta definição – o teórico defendia a polifonia do período de Josquin como sendo o ideal de escrita e tudo que se seguiu a partir dela ele considerava como o declínio do estilo – temos um importante atestado da existência de uma fase final da música renascentista que pode ser reconhecida por nós pelos parâmetros atribuídos ao movimento maneirista.

Outro exemplo trazido pela autora e que contrasta com Glareanus é o do teórico e compositor franco-flamengo Adrianus Petit Coclico (1499-1562). Tendo sido pupilo de Josquin Des Prez e estudioso da produção musical de seu período, Coclico dividia os compositores do Renascimento em quatro grupos: os *theorici* (primeiros inventores da escrita polifônica); os *mathematici* (que desenvolveram complicados contrapontos); os *praestantissimi* (segundo ele, os mestres maiores, grupo que inclui Josquin); e, finalmente, os *poetici* (mestres da expressão musical) (MANIATES, 1979, p.120). O próprio Coclico se inclui neste último grupo e, ao contrário de Glareanus, não credita a esse segmento o declínio da perfeição musical, mas a um novo estilo de se fazer música com mais refinamento e elegância.

As duas definições trazidas pela autora Maria Rika Maniates constam de personalidades importantes do período, mas que não conheceram a fase mais tardia dessa expressão. Certamente, quando nos referimos aos exemplos de música do Maneirismo, nos apoiamos mais nos exemplos extremos que temos no final do século XVI e, até, no início do XVII. Por isso, adequando estas definições para o Maneirismo musical como um todo, podemos defini-lo como um repertório

Anexo utilizou o conhecimento técnico para promover efeitos sonoros ao longo de todas as obras, tornando, assim, a escrita experimental.

Ao utilizarmos o distanciamento que hoje temos do século XVI e tentarmos, com base nos estudos realizados, traçar uma caracterização geral do repertório musical maneirista, voltaremos à questão dos inúmeros maneirismos que existem. Acabariamos por privilegiar o estilo próprio de alguns compositores em detrimento de outros sem conseguir uma classificação adequada. Por isso, essa caracterização geral pode ser substituída pela utilização da obra de alguns compositores como exemplos desta expressão e seu desenvolvimento.

Os dois primeiros compositores que podem resumir muito dos conceitos importantes com suas obras são Cipriano da Rore (1516-1565) e Giaches Wert (1535-1596). Neles já encontramos o estilo de composição com a intensidade dramática do Maneirismo através de uma música apoiada na escrita cromática. Como ponto central do repertório, temos a obra de Luca Marenzio (c.1533-1599) que além das características acima, apresentou um grande domínio em criar imagens e cenas sonoras, utilizando a música como principal elemento textual. Os dois últimos compositores que passaram a representar a fase mais extrema do estilo são Luzzasco Luzzaschi e Carlo Gesualdo. Através deles, o Maneirismo musical desenvolveu a tal ponto a escrita cromática e a representação das imagens textuais que o repertório é, por vezes, descrito por Lowinsky como “inquieto e desconfortável”. Por serem os textos utilizados nos madrigais normalmente carregados de paradoxos e conflitos amorosos, e suas imagens criteriosamente desenvolvidas nas resultantes sonoras, criou-se o que Lowinsky também chamou de “tortuosa suspensão”.

Por fim, vale destacar que a música desenvolvida pelos artistas maneiristas teve como principal meio de propagação o Madrigal Italiano. Foi através deste gênero, que surgiu e se desenvolveu no Renascimento, que o Maneirismo influenciou a música. A liberdade oferecida por este gênero, e o apoio total na literatura maneirista, permitiu o desenvolvimento desta estética.

Conclusão

Mesmo o debate sobre a música maneirista ainda estar no começo, alguns pontos importantes desta reflexão são bem aceitos, e um deles diz respeito à obra de Carlo Gesualdo. A obra que o compositor desenvolveu ao longo de sua vida traçou um estilo coerente de composição que na medida em que foi se aperfeiçoando foi também se distanciando do estilo dos demais compositores do período, salvo poucas exceções de compositores correlatos a ele já citados neste texto, como Luzzasco Luzzaschi e Cipriano da Rore. Portanto, classifica-lo sem levar em consideração esta distancia que seu repertório construiu dos demais conceitos musicais do Renascimento não garante um entendimento eficiente da sua obra. Mas somente esta constatação não traz mais benefícios para a pesquisa do que interromper a visão depreciativa de declínio artístico que se tinha antes.

No entanto, quando se confronta o estilo de composição do compositor com o ambiente que ele viveu, percebe-se claramente estar Gesualdo inserido em um contexto artístico maior. Contexto este, completamente específico de uma região e de um curto período de tempo, mas amplo o suficiente para tornar o entendimento mais sólido.

Apesar de ter nascido e se formado no principado italiano que tinha seu próprio nome, o compositor mudou-se para a cidade de Ferrara, ao norte da península italiana, em 1594, ano da publicação de seus dois primeiros livros de madrigais. Foi nesta cidade que estava sob o comando da família d'Este que Gesualdo passou o período mais importante de sua vida como compositor. A particularidade desta informação está no ambiente artístico sofisticado que a cidade promovia e, principalmente, na tradição experimental e avançada que ali se desenvolveu.

Desta forma, o compositor que era um nobre e tinha a sua disposição todos os recursos possíveis para desenvolver sua música, passou a ter contato com os principais representantes da arte mais avançada da época. Não só de outros músicos também aliados a esta estética, mas poetas, pintores, pensadores e outros. Cria-se assim um ambiente onde o virtuosismo artístico é possibilitado por quem promove a arte, como ele e seus pares, mas também por quem aprecia a mesma, visto o gosto desenvolvido pela corte da cidade de Ferrara. Neste

ponto é que nos encontramos com as definições da arte do Maneirismo, e com o entendimento de ambos que se completam.

A arte maneirista resultou principalmente de dois fatores: o ápice do desenvolvimento técnico do Renascimento, que possibilitou aos artistas a realização das ações mais virtuosísticas em suas; e o período de profundas crises e transformações sociais, políticas e espirituais que marcaram a segunda metade do século XVI. A junção destes dois fatores possibilitou o desenvolvimento da arte maneirista.

No caso de Gesualdo, temos uma situação correlata. Sua vida pessoal conferia a ele um estado psicológico bastante instável. Sua biografia traz passagens trágicas como, por exemplo, o assassinato de sua primeira esposa por motivo de adultério. Por esse e outros motivos, sua vida pessoal poderia ser comparada ao estado de crise que a sociedade europeia passava naquele momento. Por outro lado, sua chegada à corte de Ferrara colocou-o em contato direto com a sofisticação artística que necessitava para desenvolver o repertório virtuosístico e avançado que conhecemos. Temos, portanto, a relação direta entre o compositor e o estilo artístico.

Quando levamos estas constatações para o campo estritamente musical, as características de sua música que mais o afastam das práticas esperadas do período acabam sendo explicadas e relacionadas com outras. Como por exemplo, as resultantes harmônicas alcançadas por sua escrita triádicas que são construídas de forma a não permitir o estabelecimento de um centro harmônico, seja ele tonal ou modal. Esta característica harmônica resulta em uma sonoridade constantemente tensa, por não ter repouso ao longo da obra toda. Entender esta escrita somente através dos conceitos do Renascimento significa ter de considerar o enlace polifônico do compositor como feito à revelia da técnica desenvolvida por todo o período, que causava inúmeras passagens dissonantes e cromáticas mas primava pela resolução final de todas elas. Ou seja, seria concluir que se trata de uma exceção estilística. Por outro lado, se olharmos para esta obra como um passo a frente do Renascimento teríamos problemas em como ajustar esta escrita que continua sendo polifônica com as transformações que levaram ao Barroco musical. No entanto, quando relacionamos este resultado sonoro com o ideal estético do Maneirismo, repleto de imagens sinuosas e paradoxais, o

entendimento de ambos se completam.

A estética Maneirista é mais do que simplesmente contemporânea à obra de Gesualdo. Sua construção apresenta os mesmos parâmetros ideológicos, e os resultados de ambas provocam as mesmas sensações e ambientações. Portanto, com base nos indícios levantados por essa pesquisa, conclui-se que estabelecer um parâmetro entre a produção deste compositor com a arte do Maneirismo contribui para o entendimento e apreciação deste repertório.

Referências

HAUSER, Arnold. **Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art** London: Routledge Kegan Paul, 1965.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo na Literatura**. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LOWINSKY, Edward. **Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music**. California: University of California Press, 1961.

MANIATES, Maria Rika. **Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630**. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1979.

SHEARMAN, John. **O Maneirismo**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

WATKINS, Glenn. **Gesualdo: The Man and His Music**. Oxford: Claredon Press, 1973.