A música do maneirismo e as artes visuais – uma reflexão sobre a correlação entre elementos desse repertório e obras da arquitetura e da escultura maneirista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Rafael Luís Garbuio
UFBA – rafaelgarbuio@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini
UNICAMP – fiorini.carlos@gmail.com

Resumo: O Maneirismo é uma reclassificação estética de um segmento da produção artística das décadas finais do Renascimento. As artes visuais tiveram seu segmento maneirista mais bem entendido do que a música, cuja linguagem é mais abstrata. No entanto, existem conceitos comuns às artes visuais e à música que contribuem para o entendimento de ambas. Este artigo propõe uma reflexão a partir da comparação de dois desses conceitos, a figura serpenteada e a ideia do labirinto, que foram identificadas nas artes visuais e exemplificadas no repertório musical.

Palavras-chave: Maneirismo. Renascimento. Orlando di Lassus. Carlo Gesualdo.

The music of Mannerism and the visual arts – a reflection on the correlation between elements of this repertoire and the works of Mannerist architecture and sculpture

Abstract: Mannerism is an aesthetic reclassification of a segment of artistic production in the final decades of the Renaissance. The visual arts had its mannerist segment better understood than music, because it is more abstract. However, there are concepts common to the visual arts and music that contribute to the understanding of both. This article proposes a reflection from the comparison of two of these concepts, the serpentine figure and the idea of the labyrinth, that were identified in the visual arts and exemplified in the musical repertoire.

Keywords: Mannerism. Renaissance. Orlando di Lassus. Carlo Gesualdo.

1. Introdução

O século XVI foi marcado por uma das mais profundas mudanças estruturais da sociedade ocidental. Advinda dos mais variados setores, essas mudanças alcançaram de forma significativa a produção artística daquele século, resultando em uma reclassificação estética que ficou conhecida como Maneirismo. O termo abrange um segmento extenso das mais diversas expressões artísticas do período compreendido entre 1520 e 1600, aproximadamente. Traz consigo um tal universo de elementos e significações que sua compreensão e valoração ainda estão em curso, apesar dos mais de quatro séculos que nos separam dele.

O conceito do Maneirismo evidencia mais do que uma estética artística que já não se encaixava no Renascimento, mas sim uma alteração profunda ocorrida sem que tenha havido uma ruptura total. Essa dicotomia em se estabelecer novos paradigmas ao mesmo tempo em que se mantinham os elementos anteriores passou a ser entendida como uma crise estética no século XVI, o que torna o assunto complexo e controverso.

Um dos principais autores que trataram com profundidade o conceito de Maneirismo foi Arnold Hauser, em seu livro *Maneirismo – a crise da renascença e o surgimento da arte moderna* (1965). Ao longo do livro o autor defende a ideia de que o desenvolvimento do Maneirismo no final do século XVI representou uma das mais drásticas alterações estéticas ocorridas na história da arte, e que ainda estava para ser entendida. Outro autor relevante para o assunto, John Shearmann, anotou em seu livro *O Maneirismo*, de 1967 que: "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" (1967, p.13). A força maior desta afirmação escrita na década de sessenta do século passado reside na sua atualidade, e apesar de ter sido feita a respeito do Maneirismo como um todo, representa muito bem um campo em especial, a música.

No caso musical, a maior barreira para um entendimento amplo está em sua condição mais abstrata que as demais artes. O fato é que o Maneirismo encontrou respaldo quando se colocou em perspectiva as semelhanças que haviam entre o ideal estético do Renascimento e os exemplos que os artistas do período tinham do mundo da antiguidade. Quando essa coerência deixou de ser identificada nas obras de arte renascentistas, passa-se a caracterizar a chamada crise estética do século XVI e, portanto, tem-se o Maneirismo. Como a arte musical não tem o patrimônio da antiguidade como referência, enfraqueceu-se o principal pilar de sua aceitação.

Por outro lado, encontramos no repertório musical do Renascimento um segmento de alto valor artístico, localizado nas décadas finais do século XVI, que pode ser considerado o auge da escrita polifônica e também da experimentação musical da história (BROWN, 1976, p. 343). São compositores dedicados à escrita sacra e madrigalesca que atingiram tal sofisticação harmônica e enlace entre música e texto que a dificuldade de sua compreensão se torna proporcional ao virtuosismo de sua escrita. Classificar essas obras simplesmente como sendo do Renascimento exige um esforço considerável de concessões estilísticas, pois suas caraterísticas as distinguem sobremaneira do que fora feito ao longo do período. No entanto, quando esse repertório, onde estão as obras de Carlo Gesualdo (1565-1613), Orlando di

Lassus (1532-1594), Lucca Marenzio (1553-1599) e outros, é incluído no ambiente estético do Maneirismo, sua apreciação e entendimento são positivamente afetados.

Uma situação distinta se observa quando se trata das artes visuais, especialmente a escultura e a arquitetura. Exatamente pelos motivos contrários à música - linguagens mais concretas e visíveis ao observador - esse segmento da arte maneirista encontrou muito mais consensos. Quando se aprofunda no entendimento e se concentra em alcançar os traços mais internos da estética maneirista, encontram-se alguns elementos que são comuns tanto nas artes visuais como na música do Maneirismo.

A partir disso, e objetivando contribuir no entendimento do citado repertório, este artigo traz uma reflexão a partir de dois conceitos do Maneirismo nas artes visuais - a figura serpenteada da escultura e o labirinto da arquitetura - e sua correspondência em obras representativas do repertório musical. Para tal, foram utilizadas a escrita musical de Orlando di Lassus e Carlo Gesualdo.

2. Os conceitos em comum entre as artes visuais e a música do Maneirismo

Um dos marcos da arquitetura maneirista, a Biblioteca *Laurenciana* da cidade de Florença, foi elaborado por Michelangelo (1475-1564), gênio artístico do século XVI. Da obra encomendada pela família que dominavam a cidade, os *Medici*, o vestíbulo da sala de leitura, especialmente sua escada, é o que mais nos chama atenção.

Exemplo 1: Vestíbulo da Biblioteca *Laurenciana* – Michelangelo

Michelangelo inaugura um tipo de arquitetura que iria se afastar do modelo clássico por contemplar uma série de elementos sem função exata, podendo serem considerados como adereços estéticos ao projeto funcional. Como registrou Hauser ao descrever esse vestíbulo são "dimensões absurdas, marcos exageradamente pesados das janelas cegas e, portanto, de aparência rasa" (HAUSER, 1965, p. 377). À parte esses excessos, o que mais causa efeito é justamente a escada.

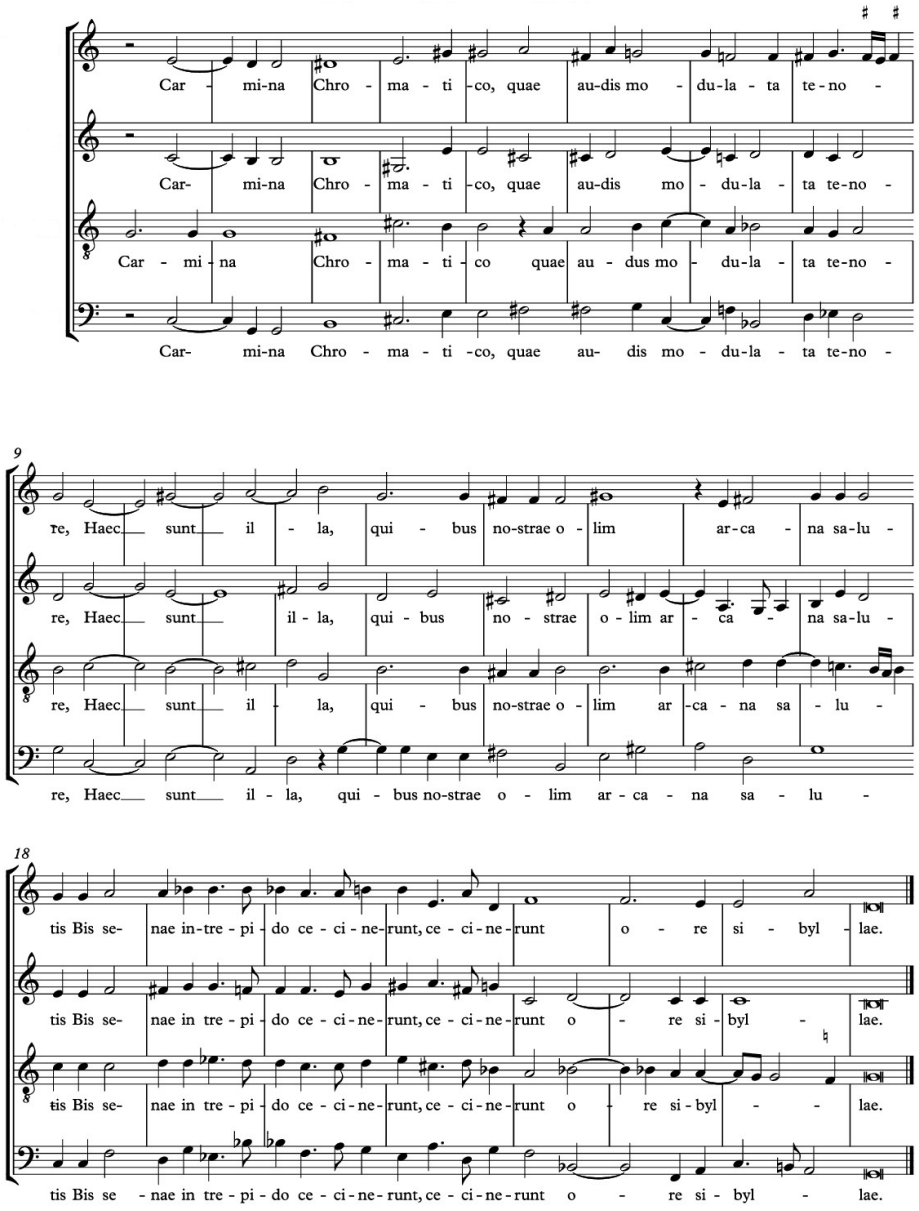
Sua função principal, transportar os passantes de um piso ao outro, é totalmente contemplada em sua parte central. Porém, o artista a dividiu em três segmentos, sendo que as duas seções laterais são desnecessárias para a função única da escada, mas da forma como foram projetadas causam um efeito visual singular. O tamanho exagerado de suas proporções, e o fato de ter os degraus modelados em curvas que pressupõe movimentos para baixo, quando contrastados com as seções laterais geram uma sensação ambígua. Shearman em seu livro, chama essa escada de "uma falsa projeção retrospectiva" (SHEARMAN, 1978, p.77). Na verdade, podemos considerar que Michelangelo utilizou dos recursos que tinha para criar uma sensação de estranhamento a quem olhasse a escada de frente, uma ilusão de ótica.

Soma-se a isso o fato de ter criado na parede central do vestíbulo elementos desconectados com a sala, como pilastras romanas sem reais funções, além das janelas cegas mencionadas no comentário de Hauser. Esses elementos criam nessa parede algo semelhante à fachada de um prédio, não uma parede interna de uma biblioteca. Essas características somadas à escada transformam esse ambiente em um labirinto, onde um observador atento poderia se perguntar para onde estaria indo nele.

O conceito de labirinto apresenta-se como um dos pontos centrais da estética maneirista, e sua abrangência atinge também a escrita musical. Como exemplo a ser relacionado, temos uma das obras musicais mais enigmáticas e ousadas do Maneirismo, o conjunto de motetos seculares[1] *Prophetiae Sibyllarum*, de Orlando di Lassus. Em seu prólogo, *Carmina Chromatico*, encontramos um efeito sonoro muito próximo ao identificado na escada de Michelangelo e que pode ser relacionado com a ideia do labirinto.

A obra foi composta sobre os escritos das doze Sibilas, profetizas da mitologia Greco-Romana que se notabilizaram por fazerem previsões sobre a vinda de Cristo. O fascínio que essas personagens passaram a exercer sobre o cristianismo pode ser medido pela relevante quantidade de representações que existem delas nos templos cristãos. Certamente, a mais notável foi a elaborada por Rafael Sanzio (1483-1520) nos afrescos da Capela Sistina (MANN, 2004, p. 86).

Sendo uma lenda da Antiguidade fazendo referências ao que seria o centro da doutrina cristã – a vinda do messias – essas personagens trazem em si uma conexão entre os dois mundos (clássico e medieval) que é muito importante para o Maneirismo e toda a sua complexidade filosófica. A obra de Lassus vai ao encontro dessa importância, e coloca-se como um marco da música do Maneirismo. A autora Maria Rika Maniates em seu livro sobre o assunto, insere o ciclo na parte do que ela chamou de "Maneirismo estabelecido", apresentando-o como um dos pilares da fase central do Maneirismo na música (1971, p. 310). Bastam os nove primeiros compassos do prólogo para o compositor já demonstrar o uso ousado e labiríntico que faria da gramática musical.



Exemplo 2: *Carmina Cromatico* – Orlando di Lassus

Na primeira frase (compassos 1 a 9), o compositor faz uso dos doze semitons cromáticos, deixando claro de forma quase didática o material musical sobre o qual ele construirá seu discurso. Apesar disso, também fica aparente que existe uma escala base, o modo Mixolídio com centro na nota Sol. Essa constatação se respalda em pontos estratégicos da obra, tais como na finalização da primeira frase, no compasso 9, e no final da obra, no compasso 25. Porém, ao longo do discurso musical, o esmero do compositor é justamente em desviar quaisquer sensações de repouso que possam ser alcançadas pela escrita triádica das vozes. O que mais chama a atenção é o quanto o compositor conseguiu causar de instabilidade harmônica em um trecho musical relativamente curto – os nove compassos iniciais.

Concentrando ainda mais o olhar para o compasso 7, ponto culminante da primeira frase, nos deparamos com uma tríade resultante sobre a nota Fá. O compositor poderia seguir a partir dessa tríade para concluir sua frase em vários caminhos harmônicos possíveis, tais como o próprio Fá maior, ou para Sib maior, Ré maior ou menor, ou até mesmo para Mib maior, mas ele se direciona para o Sol reafirmando o modo sugerido. Constata-se, que da forma como conduziu sua escrita, Lassus poderia nesse ponto seguir para quaisquer dos caminhos citados, tamanha a instabilidade criada por ele. Não por outro motivo que Edward Lowinsky em seu livro sobre a harmonia do século XVI conclui ser a intenção do compositor nesse prólogo deixar seu ouvinte "perdido de qualquer orientação" (LOWINSKY, 1961, p. 39).

Ao encerrar a primeira frase em Sol, o compositor não se dá por satisfeito e continua seu caminho harmônico sem rumo. Logo nos movimentos seguintes se aproxima de um suposto centro em Dó, mas através de progressões cromáticas quase ininterruptas passa a sugerir um novo centro em Mi, que também é interrompido através de um movimento em ciclos de quintas que retorna a música para o centro em Sol (compassos 15 a 17). A própria cadência final do prólogo, compassos 24 e 25, nos dá pistas de como o compositor evitou relações harmônicas fortes. O fato de ter colocado a voz superior cantando a quinta da tríade, a nota Ré, e não a sua fundamental, somado à tríade anterior, que seria modernamente chamada de dominante, estar sem sua fundamental e com a terça abaixada, concorrem para tornar o efeito sonoro final mais fraco, ou menos conclusivo. Podemos, portanto, caracterizar essa escrita musical de Lassus como tendo a intenção de confundir harmonicamente o seu ouvinte. O mesmo propósito identificado na escada de Michelangelo.

Mas sendo a arte Maneirista predominantemente visual, temos na escultura seu estado mais puro. É por isso que nesse segmento encontramos os artistas mais diretamente chamados de "maneiristas", algo ainda raro quando se trata dos compositores. Um desses

personagens que estão totalmente atrelados à estética em questão é Giovanni da Bologna (1529-1608), ou Giambologna como ficou conhecido (SHEARMAN, 1978, p. 90). De suas obras, uma das mais representativa é O Rapto da Sabina, de 1582, hoje encontrada na *Loggia dei Lanzi*, em Florença.

Exemplo 3: O Rapto da Sabina – Giovanni da Bologna

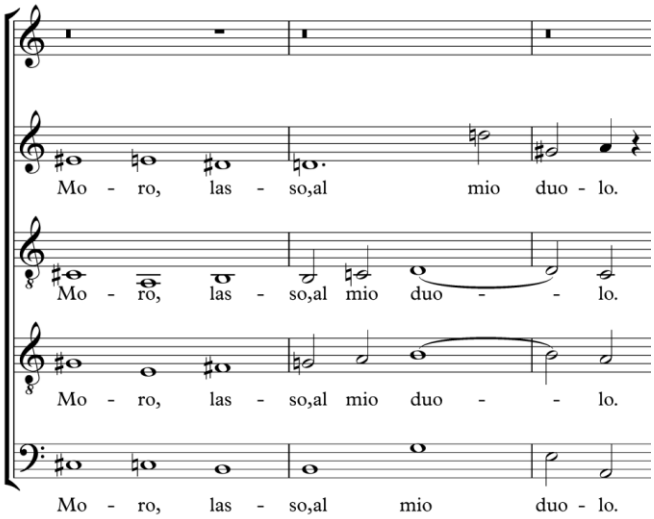
Com essa escultura, Bologna conseguiu transportar para o mármore toda a ação dramática e torturante que almejava. A explicação técnica para essa dramaticidade encontra-se no conceito da "figura serpenteada", que seria a forma estrutural pela qual se alcançou o efeito (HAUSER, 1965, p. 134).

Temos o eixo central da obra retorcido, pois se traçarmos uma linha imaginária entre os pontos de equilíbrio - o pé direito da figura central e a cabeça da figura feminina, e o pé esquerdo do homem curvado e a mão esquerda da figura feminina - encontraremos uma proporção perfeita do conjunto da obra. O que mais surpreende, é que esta obra consegue manter o equilíbrio dessas proporções em quaisquer anglos que seja observada. Em se tratando de uma obra formada por três figuras que formam um conjunto assimétrico, essa perfeição no equilíbrio torna-se virtuosística e quase incompreensível.

Essas proporções permitiram ao artista alcançar nas figuras uma ideia constante de movimento, que é utilizado na representação das tensões corporais dos três personagens.

Logo, a figura serpenteada dessa escultura possibilitou a representação de toda a dramaticidade torturante que o artista almejava, tornando-a um marco para escultura Maneirista. Ao se tratar de dramaticidade e efeito torturante, temos como paralelo musical os madrigais compostos por Carlo Gesualdo, madrigalista do final do século XVI considerado o auge da escrita musical do Maneirismo (GARBUIO, 2017, p. 94).

Os seis livros publicados pelo compositor nos apresentam inúmeros exemplos em que o virtuosismo técnico fora utilizado com o mesmo propósito da obra de Bologna - transmitir para a expressão artística uma dramaticidade torturante. Um caso elucidativo é seu madrigal *Moro, Lasso al mio duolo*, publicado em seu último livro no ano de 1611.



Exemplo 4: *Moro, Lasso al mio duolo* – Carlo Gesualdo – c. 1-3

Nessa obra construída sobre um poema que pode ter sido escrito pelo próprio compositor (idem, p. 97), encontramos uma total manipulação das resultantes triádicas da escrita vocal em prol do efeito dramático desejado. Os três primeiros compassos apresentam uma situação harmônica tão complexa que fica impossível sugerir um centro, seja modal ou tonal. A frase que se inicia com uma tríade maior sobre a nota Dó# é encerrada sobre uma tríade menor com centro em Lá, não sem antes passar por caminhos harmônicos inesperados permeados por movimentos cromáticos constantes. Isso somado a uma escrita rítmica estática. Ou seja, a ideia trazida pela narração poética – "Morro, destruído por minha dor" – é completamente traduzida por efeitos sonoros torturantes e desconexos.

Na verdade, todo esse madrigal contempla o uso frequente desta linguagem, tornando-o uma complexa organização harmônica cujo resultado prático é efeito sonoro

torturante e retorcido que privilegia a dramaticidade e a tensão, o que o aproxima da figura serpenteada e seu resultado observado na escultura de Bologna.

Conclusão

Baseado nos quatro exemplos artísticos trazidos por esse artigo e na comparação estabelecida entre eles, conclui-se que existe uma relação compreensível entre características relevantes da estética do Maneirismo nas artes visuais (arquitetura e escultura) e a escrita musical do repertório atribuído a essa mesma estética.

A importância maior dessa conclusão encontra-se no fato de que as artes visuais têm seu entendimento do Maneirismo mais adiantado e aceito do que na arte musical. Portanto, essa aproximação contribui para uma maior elucidação do repertório musical do Maneirismo.

Referências:

BROWN, Howard. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

GARBUIO, Rafael Luís. *Os Madrigais de Carlo Gesualdo – Um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético.* São Paulo: Scortecci, 2017.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*.Tradução de Magda França. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

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

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

MANN, Nicholas. *Renascimento*. London: The Brown Reference Group, 2004.

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

WEISMANN, Wilhelm. WATKINS, Glenn. *GESUALDO DI VENOSA – MADRIGALE FÜR FÜNF STIMMEN* – Sechstes Buch. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig: 1982.

Notas

[1] Termo utilizado por Maria Rika Maniates em seu livro *Mannerism in Italian Music & Culture, 1530-1630* para se referir a essa obra (1979, p. 310).