

Caminhos para um estética da inquietude na música de Gesualdo¹

MARIA MANUELA TOSCANO

«Avançam para mim, por uma noite que não é esta,
os passos de um horror que desconheço.»
Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, 1956.

A temática que proponho aponta algumas vias de interpretação da obra musical de Carlo Gesualdo (Venosa, 1566 – Gesualdo, 1613), compositor que constitui um dos expoentes do Maneirismo musical italiano. Trata-se de ir iluminando mundos possíveis, abertos por uma das forças que mais profundamente dinamizam a configuração de uma grande parte da sua obra e marcam a sua dimensão expressiva: a inquietude.

Mascarada sob mil rostos, insinuando-se nos mais requintados artifícios maneiristas, esta inquietude fundamental permeia os madrigais do Príncipe de Venosa, sobretudo a partir da década de 90 do séc. XVI, quando da estada deste compositor na brilhante corte do Duque Alfonso d'Este em Ferrara, vindo a intensificar-se a partir da primeira década do séc. XVII, nomeadamente nos seus Quinto e Sexto Livros de Madrigais, em alguns motetes e ainda nos Responsórios de Semana Santa, obra em grande parte emergente da sua fase de isolamento no castelo de Gesualdo, a uma centena de quilómetros de Nápoles.

¹ Versão aumentada da comunicação apresentada no 1º *Simpósio Nacional de Estética e Teorias da Arte: Jogos de Estética e Jogos de Guerra*, 18-20 de Fevereiro, dir. e coord. Carlos Couto de S. C., 19 de Fevereiro de 1998, Lisboa, Palácio de Fronteira.

O complexo tecido existencial, ideológico e estético que se exprime nesta condição inquieta da obra gesualdiana justifica que, numa primeira fase, o seu discurso musical seja encarado à luz de alguns temas profundos da cultura maneirista donde emergem e que nela se projectam. Numa segunda fase procurarei surpreender as categorias estéticas e o clima psicológico irradiado pela obra tardia de Gesualdo, em grande parte induzidos pela intensificação do cromatismo e da dissonância, tentando iluminar os fascínios interiores que nela se expressam.

«*The Sun is lost*»

A palavra poética de J. Donne² sintetiza paradigmaticamente as experiências de descentramento, dúvida e ainda o profundo sentido de mudança vividos pelas gerações do *Cinquecento* italiano. A nova consciência problemática acerca do homem e do mundo embrenha-se numa trama complexa de processos históricos, religiosos, culturais e científicos que fomentam uma progressiva destabilização aos níveis existencial e conceptual.

Por um lado, a crise histórica e política que avassala a Península Itálica sob as mais diversas formas e ainda o abalo gigantesco que sofre a unidade da Igreja confluem num estado de incerteza difusa, que se projecta paradigmaticamente no sonho utópico de uma *Gerusalemme liberata*: simultaneamente esperança de paz e de reinstauração do «Reino perdido», o tema da cruzada explícito no poema tassiano reenvia, como um espelho, as imagens de uma nova identidade que se busca e crê reencontrar-se no retorno a modelos religiosos e sociais de um passado irrecuperável.

Por outra via, a «perda do sol» apropria-se também da nova cosmologia, desenraizando-a da antiga representação de um universo único, movido pelo princípio de uma unidade intrínseca. Mudança ainda mais radical que a revolução copernicana – na transição para o novo século – a visão de Giordano Bruno de uma pluralidade de mundos e de um espaço que veícula um movimento multidireccional e infinito propulsiona e intensifica a experiência vital de descentramento que se fazia sentir em muitos meios culturais e científicos da Península Itálica (cortes e academias), sobretudo a partir da segunda metade do séc. XVI.

² John Donne, «The First Anniversary», in *Selected Poetry*, ed. John Carey, Oxford, Oxford University Press, 1611, p. 163, 207.

De facto, ao longo deste tempo e apesar das intervenções pelo restabelecimento de uma ordem própria por parte da Igreja, a nova consciência vai desconstruindo progressivamente a imagem de um Renascimento luminoso, fundamentado na harmonia, no equilíbrio e na medida. Por um lado, a percepção de tensões difusas de toda a espécie e, por outro, o fascínio pela multiplicidade do real e pelos caminhos labirínticos do pensamento e dos afectos fazem com que aquelas gerações se vão afastando da «nova idade de ouro», para se reverem num novo espaço marcado pela dúvida da razão:

[...] *new Philosophy calls all in doubt*³ [...] *'Tis all in pieces, all coherence gone.*⁴

Este relativismo, induzido a partir da experiência de desagregação de uma visão orgânica do universo, bem como das forças integradoras em que se baseava o ideal de *humanitas*, insere-se numa fenomenologia que tem como núcleo a experiência da perda e que se exprime, como observa Binswanger, num mundo de «dúvida sobre si e sobre a forma».⁵ É este um dos fundos problemáticos cruciais que se projectam no estilo maneirista, tanto a nível das artes visuais, como da literatura e da música.

A partir da segunda metade do séc. XVI, no domínio da literatura, a experiência da perda vem intensificar a revalorização da melancolia, que se vinha processando a partir do pensamento ficiniano. Este tópico antigo, objecto de contínuas interrogações por parte da memória cultural do Ocidente, recupera com Marsilio Ficino a sua ambiguidade fundamental, resultante da síntese da sua leitura platónica e aristotélica, tornando-se, de novo, signo de «doença da alma» e de «genialidade».

Mais do que um tópico, a melancolia torna-se toda uma condição do pensamento e toda uma atmosfera afectiva que, como um novo sol negro, penetra nos sistemas simbólicos e expressivos onde a experiência existencial maneirista se projecta. Fruto de uma interioridade que medita e interroga na inquietude, «este olhar negro do pensamento»⁶ está

³ J. DONNE, «The First Anniversary», in *Selected Poetry*, ed. John Carey, Oxford, Oxford University Press, 1611, p. 163, 205.

⁴ J. DONNE, «The First Anniversary», in *Selected Poetry*, ed. John Carey, Oxford, Oxford University Press, 1611, p. 164, 213.

⁵ Ludwig BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, trad. Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 159.

⁶ «cet oeil noir de la pensée». Michel RIBON, *Archipel de la laideur*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 197.

profundamente ligado à experiência de perda nos labirintos da própria reflexão. Simultaneamente capacidade de penetração através do pensar criativo e experiência de finitude no «lugar abissal»⁷ da «pergunta absoluta»,^{8,9} a melancolia assume múltiplas expressões, projectando-se, quer como estado de incerteza no motivo do desengano «(*la vida es sueño*)», quer como sentido de impermanência nos *topoi* da ruína e da sombra, bem presentes no passo tassiano:

*La fama che invaghisce a un dolce suono
voi superbi mortali, e par si bella,
è un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,
ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra.*¹⁰

No plano artístico, este desencadeamento do lado nocturno do pensamento instaura todo um conjunto de mecanismos que levam a uma «inquietação das formas», abrindo-as às contingências que destabilizam o seu equilíbrio e afectam a sua plenitude: é assim que a contorsão, o disjunto, o fragmentado e toda uma linguagem oscilante e ambígua penetram no novo discurso artístico, projectando para a arte o sentido de mortalidade que lhes está subjacente.

⁷ «*Ort des Abgrunds*». Ernst BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, vol. 5, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977, p. 351.

⁸ «*absolute Frage*». E. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*, vol. 5, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1977, p. 351.

⁹ Uma das telas de François de Nomé, dito Monsù Desiderio, configura de um modo especialmente perturbante este espaço abissal da melancolia. A atribuição, feita por Félix Sluys, do título *Silêncio* (cf. fig. 1a e fig. 1b) a esta pintura, adequa-se perfeitamente à visão terrífica e inominável que emerge a partir dela. As suas oscilações luminísticas, o peso do colapso, a imobilidade que envolve os elementos do cenário, o abandono dos barcos: tudo aponta para um naufrágio do mundo, para uma espécie de «fim da pessoa».

A qualidade de estranheza que irradia desta tela, a sua fixação em tudo o que possa tornar presente o Vazio e a Ausência, reenviam-nos para um estado extático diante do espaço da Perda. Por sua vez, a casa (à direita por cima do muro), invadida de uma luz crepuscular (mortal?) e com as suas portas e janelas vazias, abre ao Limiar enigmático e do totalmente outro. Melancolia do fim do mundo, lugar onde o Grito é silenciado por se ter perdido o caminho até à Voz: «*Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...*». Fernando PESSOA, «O Marinheiro», in *Poemas Dramáticos*, Lisboa, Ática, 1956, p. 58.

¹⁰ Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata*, ed. crit. Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1993, XIV, p. 63 [segundo a ed. Ferrara, Febo Bonná, 1581].

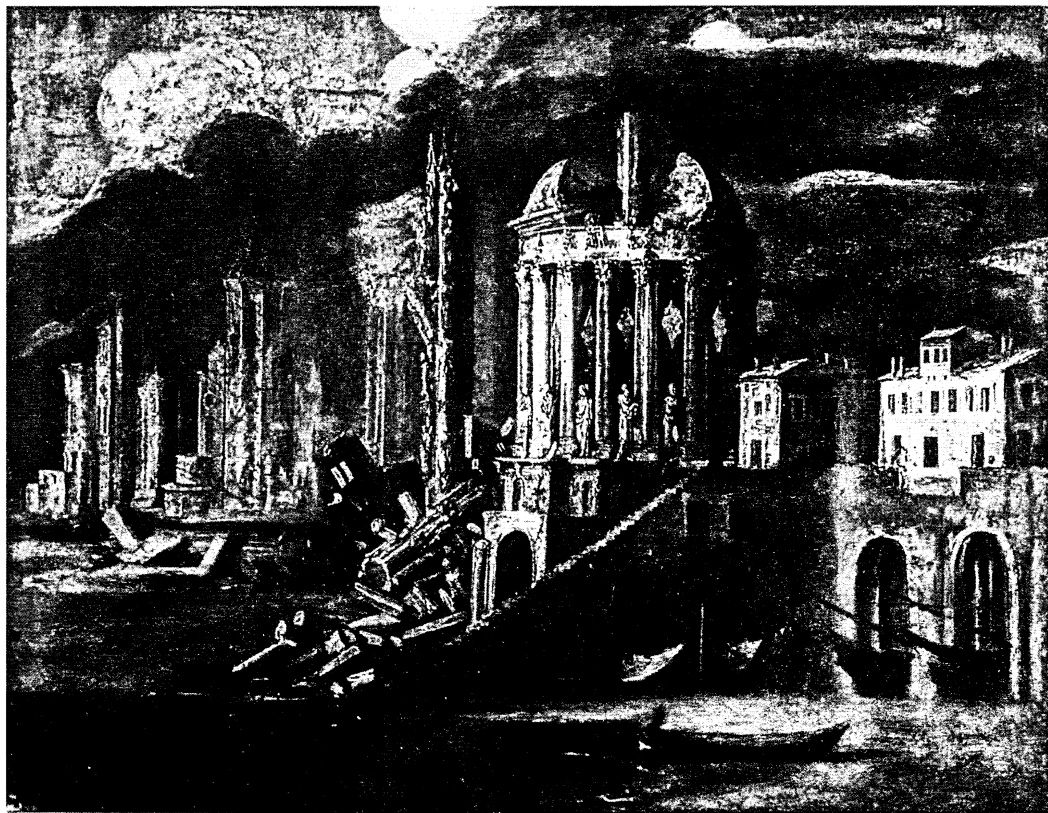


Figura 1a François de Nomé, dito Monsù Desiderio, *Le silence*, óleo sobre tela, ca.1614-1616, Roma, Colecção privada



Figura 1b François de Nomé, dito Monsù Desiderio, *Le silence* (detalhe), óleo sobre tela, ca.1614-1616, Roma, Coleção privada

Tintoretto: a inquietude da forma

No campo pictórico maneirista, esta condição inquieta pode ser apreendida, de um modo especialmente intenso, em *Il trafugamento del corpo di San Marco* de Tintoretto (cf. fig. 2). Apesar desta obra ser datável do início da década de sessenta do *Cinquecento*, sendo portanto bastante anterior à fase madura e maneirista de Gesualdo, ela apresenta analogias profundas com os Responsórios de Semana Santa postos em música por este compositor em 1611, tanto a nível do quadro problemático e existencial, como a nível do estilo que lhes estão subjacentes: em ambas, a referência contrareformista; o mesmo ardor espiritual e visionário; a escolha de temáticas análogas, centradas à volta do Sacrifício¹¹ assumido em função do «outro Reino»; de uma forma mais velada, pode dizer-se ainda que a imagem do «leão¹² que clama no deserto» não só ecoa os textos evangélicos (Mt. 3,3), como também rememora a solidão radical expressa nos textos responsoriais «*posuerunt me in deserto solitudinis*».¹³ Em ambas as obras surge a mesma «dúvida sobre a forma», feita lugar da Passagem e da Disjunção, da Evanescência cromática e da Dissonância.

Concentremo-nos especificamente no *Trafugamento* de Tintoretto.

Do ponto de vista temático, esta obra recolhe, com um nervosismo e uma intensidade dramática peculiar, o horizonte inquieto e conflituoso experimentado pelas gerações do seu tempo: por um lado, a consciência de uma Veneza exposta à ameaça turca e por outro, o sentimento difuso de vulnerabilidade e culpabilidade, a crise vivida por um Cristianismo dividido e o esforço de auto-preservação de uma Igreja ainda longe de se afirmar *triumphans*.

¹¹ S. Marcos, evangelista, mártir e discípulo de S. Pedro, é enviado por este a Alexandria, onde anuncia a fé cristã, convertendo muitos gentios e realizando milagres. Segundo Voragine, cerca de 57 d. Cr., S. Marcos é arrastado com uma corda ao pescoço pelas ruas daquela cidade, não sobrevivendo ao massacre. No instante em que os pagãos se preparam para queimar o seu corpo, levanta-se uma tempestade que faz fugir toda a gente. Isto permite aos cristãos levarem o corpo intacto de S. Marcos para uma igreja, onde o sepultam com toda a reverência. Mais tarde, no ano de 468, mercadores venezianos raptam e trasladam o seu corpo para Veneza, onde é erigida a grande basílica sob a sua invocação. Cf. Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, vol. 1, trad. J. B. M. Roze, Paris, Flammarion, 1967, pp. 302-308.

¹² Alegoria que evoca a figura e acção de S. Marcos e que se torna o símbolo de Veneza. Agradeço ao Prof. Doutor Justino Maciel a analogia entre «o leão que clama no deserto» e a passagem dos textos bíblicos «*vox clamantis in deserto*» (Mt 3,3).

¹³ *Responsoria et alia ad officium hebdomadae sanctae spectantia*, Feria VI, Resp. 6.



Figura 2 Tintoretto, *Il trafugamento del corpo di San Marco*, óleo sobre tela, ca.1562. Veneza, Accademia

Do ponto de vista formal e estilístico, as forças que atravessam o *Trafugamento* – para além da sua ligação evidente ao referencial maneirista pictórico – apontam, num plano mais profundo, para todo um espaço mítico que, pela sua insistência e saturação, revela a intensidade com que foi interiorizado e reelaborado por Tintoretto a nível existencial, integrando-se assim numa «poiética pessoal»¹⁴ plenamente assumida na sua expressão artística.¹⁵

Nesta obra, a «dúvida sobre si e sobre a forma» invade a interpretação do espaço, da luz, da cor e da imagem, inundando-o de uma instabilidade profunda e de uma tensão, cuja intensidade faz transbordar algo de vertiginoso que é já da ordem da fascinação e do extático.

Muitos factores contribuem, de um modo evidente, para hiperbolizar esta qualidade tensa: o desvio das figuras principais para o canto direito, onde são agrupadas de um modo denso e compacto, relegando para o centro as achas da fogueira; a contorsão em ziguezague da direcionalidade tomada pelo corpo de S. Marcos, passando pela imagem dramática da mulher caída (no segundo plano) e ainda pelas inúmeras figuras que fogem para as arcadas; o dramatismo convulsivo da mão direita do homem em torsão no canto inferior esquerdo, agarrando uma túnica lançada pelo vento, introduzindo assim uma «inquietante estranheza»; um céu de chumbo que engole aquele que cai e o que se levanta, num pesadelo de caos e de fuga.

Contudo, o que funda de um modo ainda mais profundo a tensão que irradia desta tela, sobrecarregando-a de significação, é o seu carácter fortemente disjuntivo: enquanto o corpo pesado e plenamente iluminado de S. Marcos é levado com esforço pelo pequeno grupo, inúmeras figuras inconsistentes e quase translúcidas fogem agitadamente para as arcadas do lado oposto. De facto, há neste espaço uma clivagem abrupta entre dois

¹⁴ Esta noção é aqui entendida segundo a aceção de Michel Guiomar em relação ao pensamento de Berlioz, i.e., como um conjunto de temáticas enraizadas na psicologia profunda do compositor e que seriam solicitadas pela estrutura da obra. Cf. Michel GUIOMAR, *Le Masque et le Fantasme. L'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris, José Corti, 1970, p. 13.

¹⁵ Não é por acaso que Vasari o descreveu do seguinte modo: «[...] *nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto e risoluto et il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le opere e ne' componimenti delle storie, fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso de gl'altri pittori* [...]». Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. crit. Giovanni Previtali e Paola Ceschi, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1967, p. 431 [segundo a ed. Firenze, Giunti, 1568].

mundos: por um lado, o mundo real, naturalista e extraordinariamente próximo em todo o agrupamento à volta do corpo de S. Marcos; por outro lado, o emergir de um espaço irreal e estranho a partir da *coulisse* oblonga, perdendo-se numa distância ilusória e evanescente.

Tintoretto utiliza meios técnicos e estilísticos divergentes para expressar estes dois níveis de realidade: um tratamento da imagem acabado, bem articulado e compacto (no plano material) opõe-se ao esboço, ao *non finito*, à ausência de plasticidade e à desmaterialização; a saturação do espaço, à direita, contrasta violentamente com a sua rarefação nos fundos, isolando o esforço convulsivo das personagens principais num imenso vazio; por sua vez, a luz quente e crepuscular que incide sobre este grupo presentifica um estado de consciência que diverge profundamente da luz branca e iridiscente (mortal?) que atravessa a zona das arcadas e da fachada da igreja.

No horizonte de uma simbologia teológica cristã, a qualidade crepuscular da luz que invade a personagem principal imerge-a num imenso *eros* que aponta para um Ser, afirmando-o na sua substancialidade e Presença: evoca, portanto, uma «luz da fé». No lado oposto, a inundação de luz iridiscente faz-nos cair num espaço da Evanescência e da Sombra: excesso de luz que impede de ver, ferindo tudo de inconsistência e da incerteza de ser – criador de sombras, portanto.

Contudo, para lá de uma significação teológica no *Trafugamento*, este vislumbra todo um fundo mítico que o torna lugar de um imenso oxímoro: espaço do corpo e da desmaterialização; da opacidade e da evanescência; da substância e da sombra; da concentração e da dispersão; do familiar e do insólito; do visível e da ocultação; do pleno e do quase-nada; da presença e da falta.

Tal como a dissonância em Gesualdo, a disjunção, vivida como ameaça, esforço e fuga, adquire a dimensão do Grito. Por sua vez, a evanescência dos fundos, tal como o cromatismo dissipador de Gesualdo, instaura uma *allotopia*, a intrusão de um outro lugar: zona do Limiar e da Passagem, aqui silencia-se a pergunta terrífica. «*Life's but a walking shadow*».¹⁶

¹⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ed. Nicholas Brooke, Oxford, Oxford University Press, 1998, 1623, V, 5, 24 [segundo o 1º Folio, 1623].

Gesualdo: poética do descentramento

De um modo geral, as características estilísticas desencadeadas pelo lado noturno do pensamento, levando a uma inquietude das formas, marcam toda uma configuração de valores estéticos e de poéticas que divergem do conceito de beleza clássica, convergindo com outros parâmetros maneiristas num desvio em relação aos modelos clássicos, sem romper totalmente com aqueles.

No que se refere ao Maneirismo na música, a experiência da «perda do centro» manifesta-se principalmente em três aspectos fundamentais: na relação paradoxal que a consciência artística assume face aos valores herdados pela tradição; na emergência dos paradigmas estéticos do maravilhoso e da comoção de afectos e, finalmente, na instauração de um discurso musical problemático, marcado pela tensão entre as diversas manifestações de um forte irracionalismo e a busca de uma invenção formal e técnica altamente artificiosa, cujo carácter excepcional constitui a condição elitista e *reservata* da sua linguagem.

Quanto ao primeiro aspecto, realça-se que a atitude maneirista se caracteriza por uma ambivalência fundamental que reúne, por um lado, a busca de imitação de modelos do passado e, por outro, a vontade de afirmar a sua diferença em relação a estes através da sua variação e deformação.

Este duplo fenómeno está bem patente na escolha do contraponto moderno que Gesualdo utiliza parcialmente na sua polifonia vocal: por um lado, Gesualdo distancia-o do contraponto renascentista, fortemente impregnado pelos valores do número,¹⁷ de naturalidade e moderação, conduzindo o novo contraponto a uma extrema flexibilidade através do uso intenso do cromatismo e de várias distorções à regra clássica, agora transformadas em instrumentos de *raritas*; por outro lado – apesar da

¹⁷ Uma das grandes referências em relação à poética que marca o contraponto renascentista é a teoria de Zarlino. A sua linha de pensamento, em grande parte pitagórico-platónica, manifesta-se na sua afirmação do número como princípio fundador da música. Zarlino defende que a a causa formal e estruturadora dos intervalos musicais reside nas proporções que lhe são inerentes, e que têm por grande modelo a Natureza: «*havendo rispetto alle Voci & a i Suoni, che sono la materia di ciascuno Interuallo musicale; & alli Numeri & Proportioni, le quali [...] sono la loro forma, aggiungendo queste due cose insieme, dissero, il Numero sonoro essere il vero soggetto della musica; & non il Corpo sonoro [...]*» Gioseffo Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venetia, Francesco de'Franceschi Senese, 1573, I, 19, fol. 37.

acção desintegradora que o cromatismo exerce em relação à identidade modal – o compositor não rompe com as grandes referências renascentistas da polifonia e do sistema modal em que esta se baseava, realizando a sua *invenzione* e a sua liberdade criativa no interior do horizonte daquelas tradições.

O que se verifica, no fundo, é um processo de mudança da função estética da polifonia que, ao acarretar o exacerbamento de alguns dos seus elementos constitutivos, os distancia do seu contexto de equilíbrio, mascarando a inteligibilidade imediata dos sistemas tradicionais que continuam a estar, em grande parte, subjacentes. Deste modo, os valores da inteligibilidade e da organicidade objectivados numa *ars perfecta* – concebida como reflexo e mediação da ordem e da dinâmica implícitas na Natureza – são substituídos pelo ideal de artifício, indutor de *meraviglia*, e ainda por uma atracção crescente pela comoção de afectos.

Enquanto o artifício exacerbado se destina a mascarar a perda de uma condição «de ouro» agora irrecuperável, o paradigma da comoção de afectos, no seu excesso, constitui a projecção, na música, da experiência profunda do irracional e da desarmonia que marca o homem maneirista: é que a sua nova relação com a Natureza leva-o agora a acentuar nesta as forças de dissociação e de oposição de contrários.

De igual modo, a moderação de afectos que caracterizava o *ethos* da música renascentista é agora substituída por uma atitude que procura seguir o seu percurso oscilante e contraditório através de todos os meios técnicos e estruturais.

Esta fascinação pela complexidade do «teatro do mundo» e a emergência de uma concepção dramática dos afectos atraem a música para a esfera da eloquência, o que leva a uma mudança profunda da interpretação do paradigma da imitação da palavra pela música, herdada do humanismo renascentista.¹⁸

¹⁸ O ideal de imitação, pela música, dos «conceitos e paixões» contidos na palavra (cf. Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta ala moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, IV, 29, fol. 86) insere-se numa época em que a comunicação e expressão pela palavra assume um valor central. Por um lado, este movimento alimentara-se na intensificação do renascimento da antiga *ars rhetorica* através da difusão de Quintiliano (*Institutio oratoria*, publ. 1416) e de Cícero (*De oratore*, publ. 1465). Por outro lado, os teóricos da música recebem e difundem o postulado de Platão, segundo o qual dos três elementos constituintes da melodia – palavras, harmonia, ritmo – as palavras são o fundamental (PLATÃO, *A República*, ed. crit. e trad. Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, 398 c/d), devendo ser seguidas pela

O equilíbrio¹⁹ que caracterizara a relação expressiva entre palavra e música na *prima prattica* é agora afectado pelo primado das ideias e paixões objectivadas no texto: é que a nova estética, marcada pela urgência da penetração na visão interior, elege a palavra como lugar da subjectividade (como imitação de objectos interiores) atribuindo também ao compositor a função de criar metáforas musicais susceptíveis de acordar a força da imagem e intensificá-la, se possível. Por conseguinte, ao contrário de Zarlino, que interpretava o preceito oratório de *decorum* como moderação e beleza, figuras representativas da nova teoria musical, tais como Vicentino, Vincenzo Galilei ou Monteverdi incorporam implicitamente naquele conceito toda a espécie de «*asprezze*», irregularidades e desarmonias, desde que apropriadas a uma projecção eficaz do conteúdo do texto. Sem temer excessos e valorizando a tensão, os contrastes drásticos e a descontinuidade, o novo discurso musical maneirista concentra a sua atenção na imagem poética singular, representada por madrigalismos e figuras musicais, tendendo para a atomização da estrutura musical e sacrificando, assim, o valor renascentista da sua inteligibilidade imediata.

Também na música, a distorção da *ars perfecta*, levada a cabo pelo paradigma da *meraviglia*, resulta em parte de uma consciência estilística exacerbada e da vontade de afirmar uma nova condição elitista do discurso musical, elevando-o através de toda uma série de agudezas. Deste modo, sobretudo a partir da década de 90, Gesualdo explora abundantemente todas as técnicas que possam contribuir para o efeito de choque e de surpresa: variadíssimos tipos de *inganni*; saltos melódicos extremos; jogos entre ocultamento e confirmação da identidade modal; encadeamentos cerrados de dissonâncias; reutilização de técnicas arcaizantes que funcionam no novo contexto compositivo como factores de desvio e

harmonia e pelo ritmo. Tomando o orador como modelo para o compositor, os teóricos renascentistas vinham esboçando gradualmente uma estética tendente a aplicar os procedimentos da gramática e da retórica à música. É assim que a poética musical de Zarlino, a quem se deve a grande síntese final da tradição renascentista, tenta adaptar o discurso musical a três níveis da linguagem: sintaxe, acentuação e semântica.

¹⁹ Por outras palavras, para as gerações renascentistas, a concepção aristotélica da música complementava equilibradamente a sua dimensão pitagórico-platónica, na medida em que a projecção do conteúdo da palavra na música devia realizar-se dentro dos limites determinados por um contraponto fundamentado no número e no equilíbrio de forças.

inovação,²⁰ etc. Esta actividade ávida de estilização sofisticada vem ainda intensificar a valorização da dimensão estética da música, estimulando o culto da sonoridade insólita através de progressões intervalares e contrapontísticas inexpectáveis, da utilização do cromatismo com função colorística, de registos extremos nas vozes, de oscilações densas entre terceiras maiores e menores, ou ainda da densidade de *relationes non harmonicae*.²¹

Por conseguinte, a fascinação pela surpresa no discurso maneirista de Gesualdo faz emergir todo um espaço de tensão entre o racionalismo do artifício e o irracionalismo do efeito, assumindo uma dupla face – por um lado, enquanto mecanismo de evasão e de movimento do espírito, e por outro, enquanto correlato da emperiência existencial do jogo engano-desengano: «*la vida es sueño*».

Passando agora a encarar a obra tardia de Gesualdo, sobressai a tendência acentuada à instauração de um discurso musical problemático, fortemente marcado por dimensões de irracionalidade que até aí tinham ficado à margem da composição musical. Com frequência, as energias que o estruturam são aparentemente impulsionadas pela projecção de processos melancólicos, reflectindo o exílio do tempo através da saturação do detalhe, de uma sensibilidade labiríntica, da tendência para o clima crepuscular, da fascinação pelo contraste, ou ainda através da fragmentação do discurso musical.

A fixação no detalhe leva a acumulações hiperbólicas de materiais musicais e de técnicas compositivas que não só amplificam a força expressiva e imagética da palavra que representam, como arrastam consigo, frequentemente, conotações simultâneamente arcaizantes e inovadoras do ponto de vista teórico-musical. Se, no plano compositivo,

²⁰ Do ponto de vista simbólico, estes arcaísmos podem ser frequentemente interpretados como figuras retóricas, exercendo função representativa do texto. Exemplificando, uma das técnicas arcaizantes utilizadas por Gesualdo é o *fauxbourdon*. Na sua obra vocal, esta *licenza* contrapontística surge frequentemente em contextos marcados por uma carga semântica negativa.

²¹ Para a teoria musical dos séc. XV e XVI, os intervalos aumentados e diminutos que constituem as *relationes non harmonicae* são encarados como consonâncias alteradas. Nos raros casos em que são admitidas, estas exercem contrapontisticamente a função de consonantes, o que leva Dahlhaus a atribuir-lhes a designação de «*Positionskonsonanz*». No entanto, Dahlhaus realça o carácter ambivalente da condição teórico-musical de tal consonância: se, do ponto de vista harmónico, o seu efeito é dissonante, a sua determinação contrapontística prevalecente abstrai da alteração cromática, considerando apenas a categoria intervalar que lhe está subjacente (cf. Carl DAHLHAUS, «*Relationes harmonicae*», *Archiv für die Musikwissenschaft*, XXXII, 3, 1975, pp. 208-227). Ficam assim abertos dois níveis de leitura deste fenómeno musical e estético.

tais artifícios são indiciadores da capacidade de *invenzione* e de uma autoconsciência estilística e histórica exacerbada, no plano existencial a saturação de referências em breves espaços de tempo reflecte a necessidade de esgotar as possibilidades do real – o que constitui a outra face de um *horror vacui*.

Por sua vez, a fascinação do labirinto pode manifestar-se em conduções melódicas fortemente angulares, marcadas por grandes saltos abruptos e, conseqüentemente, por toda uma dispersão de energia onde se projecta o homem que se experimenta sob forma de errância. Outras vezes reflecte-se na contorsão e no efeito de nó provocados pelo encadeamento e coexistência cerrada de dissonâncias, ou ainda na rede intrincada de um contraponto cromático, onde sucessivas entradas ascendentes e descendentes de vozes vão tecendo as malhas cerradas de um cerco interior.

Este último caso realiza-se paradigmaticamente no responsório *Omnes amici mei*, durante o episódio «*insidiantes mihi*». Aqui, um cromatismo cerrado distorce profundamente o modo III subjacente aos c.10-15, gerando encadeamentos densos de dissonâncias e de *durezze*. A desconstrução aparente da identidade modal insinuada pelo cromatismo – quer este se manifeste em falsas relações, quer em sucessivos *passus duriusculi*, ou ainda em tetracordes cromáticos gregos mascarados por *inganni*²² – a ambiguidade das *relationes non harmonicae*, bem como a disjunção e a desarmonia inerentes às dissonâncias instauram, no seu conjunto, toda uma trama que simboliza uma errância fundamental, projectando a ideia de «*insidia*» evocada pelo texto que lhe está subjacente.

²² Na linha do Cantus (c. 16-18), Gesualdo utiliza a inversão do terceiro tetracorde cromático grego preconizado no tratado de Vicentino (cf. Nicola VICENTINO, *op. cit.*, I, 7, fol. 14), e que este utilizara como *sogetto* musical de *Hierusalem convertere*. Tal como na obra de alguns compositores do seu tempo, nomeadamente na música para tecla de Trabaci e Frescobaldi, Gesualdo distorce aquele modelo melódico, numa atitude bem maneirista, introduzindo-lhe alterações que funcionam como *inganni*. Tal é o caso da linha do Bassus, nos c. 15-16, onde o intervalo de 6ªm ascendente Sol-Mib vem substituir a 3ªm descendente Sol-Mi – constitutiva da inversão do tetracorde de Vicentino – e também da linha do Altus, nos c. 14-16, onde é utilizada um fragmento da sua inversão. Este motivo fragmentado relaciona-se, por imitação, com a inversão do terceiro tetracorde grego exposto no Cantus. Do ponto de vista semântico, é possível que a utilização deste tetracorde cromático se refira indirectamente ao fragmento das Lamentações, *Hierusalem convertere*, posto em música por N. Vicentino, sugerindo um enriquecimento do horizonte de significação de «*insidiantes mihi*». Sob o ponto de vista teórico-estético, a citação deste modelo vicentiniano e humanístico, bem como a sua distorção, manifestam claramente uma auto-consciência estilística marcada por uma dupla face, onde a integração deliberada de um arcaísmo caminha ao lado da vontade de afirmar a diferença em relação a este, transformando-o em factor de modernidade.

A instauração de um «clima crepuscular» é alimentada pela confluência de oscilações tímbricas, cromatismos melódicos, densidade de flutuações de terceiras maiores e menores, bem como de progressões de terceira, pela criação de zonas de incerteza, hibridismo e mobilidade modal e ainda por toda a variedade de técnicas tendentes a fazer sobressair as zonas de transição entre diferentes categorias musicais. Signo de uma abertura fundamental à indecisão das qualidades, o *chiaroscuro* musical de Gesualdo, a condição oscilante dos seus elementos tímbricos, remetem para uma linguagem profundamente trabalhada pela dúvida e pela melancolia.

A fenomenologia da perda do centro no estilo de Gesualdo encontra uma das suas manifestações mais salientes na formação de um discurso musical impregnado pelo fascínio da mobilidade dos seus parâmetros.

O jogo da variedade é conduzido a um tal exacerbamento que distorce o espírito com que aquele preceito ciceroniano tinha sido aplicado na música renascentista, incentivando agora a ruptura com modelos lógicos da linguagem musical.

Desenvolvendo-se sob o signo de Proteu, o Maneirismo musical gesualdiano privilegia as formas instáveis e o metamórfico, em perfeita adequação com o postulado de T. Tasso: «*il bello sarà trasmutabile e a guisa di camaleonte prenderà diversi colori, diverse forme e diverse immagini e apparenze*».²³

Esta abertura da forma musical ao inexpectável do instante sempre outro, não só alimenta a profusão de «*effetti meravigliosi*», como atesta a necessidade profunda de uma identidade que se quer experimentar na multiplicidade e na diferença de si mesma, admitindo no seio da obra musical, através do ideal da representação da palavra, a projecção da sua natureza contraditória e compósita. Assim transformada num «*picciolo mondo*»²⁴ – em analogia com o ideal poético tassiano – a obra gesualdiana parece espelhar o mundo na sua multiplicidade e no seu devir, estimulando em breves percursos temporais todas as combinatórias possíveis da linguagem musical, jogando com as suas alteridades, os seus contrastes, as suas atracções e afinidades.

²³ T. TASSO, *Il Minturno, ovvero dela bellezza*, in *Dialoghi*, vol. 2, ed. crit. Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1976, p. 321 [ed. moderna de *Opere non più stampate di T. Tasso*, Roma, Foppa, 1666].

²⁴ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in *Prose*, ed. crit. Ettore Mazzali, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 589 [ed. moderna de *Discorsi del poema eroico*, Napoli, Paolo Venturini, 1594].

Gera-se, assim, toda uma «incerteza» do discurso que se desvia da transparência e da evidência renascentistas: é que, enquanto o mundo clássico integra a heterogeneidade do real, a escrita maneirista, trabalhada por uma nova temporalidade dos afectos, acentua a sua alteridade e o seu carácter fragmentário. Movida pelo princípio da divisão, a forma musical gesualdiana ilumina agora, de um modo particular, a singularidade do instante, o «*hic et nunc*», para onde se precipita todo um conjunto de possibilidades que brevemente se evadem.

Experimentada como uma espécie de «*temporalité en éclats*»,²⁵ esta frequente descontinuidade enraíza-se na experiência do lado lancinante do tempo. De facto – para lá de qualquer ideal estético de variedade ou de *mimesis* da palavra – é o sentido de impermanência que imprime o carácter de necessidade ao que superficialmente surge como mero arbítrio estético. Se a forma musical simboliza a experiência interior do tempo, o discurso maneirista gesualdiano reflecte um modo de existência marcado pela fascinação do efémero e do metamórfico. A sua qualidade de presença ao instante e ao detalhe só atestam esta consciência latente de evanescência: gestos evocadores de uma fixação ilusória, eles são fundamentalmente movidos pelo impulso da mutação.

O *contraponto moderno* realiza a sua função expressiva sobretudo a partir do adensamento do cromatismo e da dissonância, artifícios cruciais para a constituição de uma nova condição da música, não só numa perspectiva histórica e teórico-estética, como também existencial.

O cromatismo, alimentado teoricamente pelo humanismo musical de Nicola Vicentino – na sua tentativa de restaurar os antigos géneros gregos cromático e enarmónico (*L'antica musica*, 1555) – contribui significativamente para o processo de diferenciação maneirista em relação ao contraponto renascentista, uma vez lida a sua dimensão arcaizante como factor de inovação e de modernidade. Ao expandir a sua função de nota sensível para incluir a de efeito colorístico, o cromatismo conduz a novas progressões intervalares e melódicas, bem como a uma outra concepção da sonoridade que desmonta as perspectivas clássicas, não só no plano melódico-modal, como também no plano relacional de consonâncias e dissonâncias.

²⁵ Christine BUCI-GLUKSMAN, *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990, p. 36.

Ao esqueleto contrapontístico tradicional sobrepõe-se agora um novo espaço sonoro, imbuído de uma extrema diferenciação de cambiantes, abrindo à análise estrutural dois estratos de leitura. Esta tensão entre a estrutura escondida e a superfície enigmática, o fundo e a sua distorção, aponta para uma «inquietude da forma» e para uma ambiguidade fundamental cujo sinal exterior mais evidente é a valorização do cromatismo, remetendo implicitamente, pela dificuldade de interpretação que acarreta, para um estatuto elitista próprio da essência de *musica reservata*.

Profundamente marcado por mecanismos de tipo associativo, tendentes a dissipar a estabilidade das categorias musicais, o cromatismo gera toda uma incerteza do discurso musical, uma vez que detém um carácter centrífugo: encontramos-lo como máscara da identidade modal, seja pelo seu hibridismo,²⁶ seja pelo distanciamento transitório do modo vigente através da transposição por meio tom;²⁷ ou como *inganno*,²⁸ ou como factor de tensão e de efeito vertiginoso.

Estes dois últimos aspectos exemplificam-se no último episódio do madrigal *Mercè grido piangendo*. Aqui, as palavras «*io moro*» são representadas por um motivo cromático²⁹ que percorre uma grande linha ascendente (Sol#²-Sol⁴) de duas oitavas, ao ser reiterado por imitação entre todas as vozes. Enquanto o percurso cromático ascendente de «*io moro*» cria um efeito vertiginoso de flutuação modal, induzindo simultâneamente uma tensão crescente, a falsa relação da oitava Sol⁴-Sol#³ (entre Cantus e Altus), em pleno climax do episódio, provoca um efeito abissal que remete para o sentido implícito no texto.

²⁶ A atitude maneirista e artificiosa de Gesualdo confirma-se pelo facto de o seu cromatismo estender ao máximo a sua acção desintegradora da modalidade, sem contudo retirar do horizonte o seu fundo modal. A maior parte das vezes, após o obscurecimento da estabilidade modal pelo cromatismo, esta é de novo restabelecida por alguma cadência ou ainda por outras técnicas.

²⁷ Esta técnica, propícia à instauração de presenças intrusas (tanto dos pontos de vista compositivo como simbólico), cria frequentemente zonas sonoras verticais sobre F# e Dó#, que são bem delimitadas e isoladas do contexto musical que as circunda. Transformados em lugar da intrusão do «outro» e de «uma inquietante estranheza», estes episódios associam-se frequentemente a palavras de conteúdo negativo, tais como morte, inferno, traição, lágrimas, exercendo assim uma função retórica importante na temática gesualdiana.

²⁸ Na sua obra tardia, Gesualdo distorce frequentemente o percurso expectável da fórmula cadencial *cantizans* e também o modelo vicentiniano do tetracorde cromático grego.

²⁹ Este motivo cromático assume duas configurações: o tipo-x percorre uma linha cromática ascendente, enquanto o tipo-y realiza um *inganno* na última nota do motivo, substituindo a sua direcção expectável ascendente por uma descendente. Esta dupla vertente ascensional e descendente do motivo cromático cria um contraponto em *chiaroscuro*, cujo carácter oscilatório instaura uma atmosfera de permanência, adequada ao sentido de «*io moro*».

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) from Gesualdo's *Mercè grido piangendo*, measures 19 to 33. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features complex chromaticism and is annotated with 'Tipo - y' and 'Tipo - x' to indicate specific melodic patterns. The lyrics are 'lo mo - ro, io mo - ro!' and 'mo - ro!'.

Ex.2 C. Gesualdo, *Mercè grido piangendo*, c. 30-33, «io moro», in *Madrigale für fünf Stimmen. Fünftes Buch*, ed. Wilhelm Weismann e G. Watkins, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1980 [ed. moderna de *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci*, ed. Simone Molinaro, Genova, G. Pavoni, 1613].

O cromatismo da maturidade de Gesualdo agencia também frequentemente momentos musicais que privilegiam jogos luminísticos de sombra e luz, revelando-se especialmente apto à projecção da visão melancólica na música. Ilustrando este fenómeno, no responsório *Tristis est anima mea* a entoação lenta e reiterada do motivo cromático³⁰

³⁰ A passagem «*et ego vadam immolari pro vobis*» (c. 32-38) é projectada na música através da sucessão de duas progressões caracterizadas pela acção conjunta dos passos melódicos de meio tom cromático e de terceira. Este todo é depois transposto uma quarta acima, técnica que exerce a função de intensificação retórica.

Estas progressões, baseadas num modelo contrapontístico e sonoro que foi reconduzido a Marchetto da Padova por W. Dürr, adquirindo assim um certo sabor arcaico, são utilizadas por muitos madrigalistas da segunda metade do *Cinquecento*, assumindo um papel central na organização do discurso musical gesualdiano, tanto do ponto de vista compositivo como retórico. Deste modo assinalam também a singularidade deste compositor em relação aos seus contemporâneos. A abordagem, ao mesmo tempo ostensiva, variada e requintada que Gesualdo faz deste modelo no seio da sua obra tardia, aliada à qualidade eminentemente oscilante que

descendente em «*et ego vadam immolari pro vobis*» invade de sombra esta passagem sublime, ao mesmo tempo que lhe incute um *ethos* doloroso. A oscilação seguinte da 3ªM para 3ªm (linha do Cantus, c. 44/45) intensifica estes efeitos. Se a sombra, na tragédia shakespeariana, introduz «*à ce peu d'être du rien*»,³¹ frequentemente o cromatismo descendente na música de Gesualdo significa o lugar da perda, tornando-se aí signo da consciência trágica.

Finalmente, a utilização gesualdiana de jogos cromáticos manifesta o seu raro poder de penetração no mundo alquímico da afetividade. Para tal, este compositor não aplica necessariamente sempre um cromatismo cerrado, limitando-se a traçar inflexões de carácter giratório à volta de um pequeno intervalo. Este procedimento marca o episódio «*Si est dolor similis*»,³² no responsório «*O vos omnes*», gerando subtilmente como que uma encantação da dor. De um modo geral, ao longo de todo este episódio vai sendo criado um percurso oscilante de luzes e sombras que velam e desvelam, abrindo espaços de estranheza com as suas metamorfoses. Esta dimensão atinge o apogeu em «*meus*»,³³ rasgando-se aqui como momento epifânico de «um outro lugar», revelando, mais uma vez, o poder visionário e inquieto da música de Gesualdo.

deriva dos seus movimentos musicais constitutivos, distancia-se claramente da moderação sonora e do peso tectónico em que se baseia o estilo musical renascentista, para assumir uma condição maneirista em Gesualdo, reflectindo claramente uma condição de «*agudeza por exageración*».

Salienta-se ainda o fascínio sonoro que se expressa na maneira singular com que Gesualdo trata esta técnica. O modo como privilegia o valor da sonoridade insólita e a magia da cor contidas nesta configuração instável, o seu carácter eminentemente inquieto, na medida em que ostenta as realidades do movimento e da vacilação, revelam-nos a dupla *ekstasis*: em relação à materialidade sensível e corpórea da obra e em relação ao instante efémero, sempre outro. Signo de artifício e subtileza, por um lado, e de *furor* extático, por outro, a abordagem gesualdiana destas progressões cromáticas manifesta a dupla vertente – racional e irracional – da tensão que marca o núcleo problemático na atitude maneirista.

³¹ Christine BUCI-GLUKSMAN, *op. cit.*, p.31

³² Veja-se a linha do Cantus (c. 17-21) e (c. 22-26), e ainda do Sextus (c. 21-27) e (c. 28-31).

³³ Mais uma vez, é a progressão de meio tom cromático e de terceira que provoca o «*effetto meraviglioso*» nos c. 24/25 e 28/29, passagens que constituem os momentos mais sublimes deste responsório.

[illegible]

Ex.3 C. Gesualdo, Feria V, Resp.2, c.32-44, «*et ego vadam immolari pro vobis*», in *Responsoria*.

15

Si est do - lor, do - lor si - mi - lis, si

Si est do - - - lor si - mi - lis, si

Si est do - lor si - mi - lis,

Si est do - - - lor si mi - lis, do - - - lor si -

Si est

Si est do - - - lor si - mi - lis,

20

est do - lor, do - lor si mi - lis sic - - ut do - lor

est do - - - lor si - mi - lis sic - ut do - lor

si est do - lor si - mi - lis sic - ut do lor me -

mi - lis sic - ut do lor me -

do - lor si - mi - lis sic - ut do - lor,

do - lor si - mi - lis

26

me - us, sic - ut do - - - lor me - us.

me - - - us, sic - ut do - lor me - - - us.

us, sic - ut do - - - lor me - us.

us, sic - ut do - lor, do - lor me - us.

sic - ut do - lor me - - - us.

sic - ut do - - - lor me - us.

Ex.4 C. Gesualdo, Sabbati Sancti, Resp.5, c.15-31, «*Si est dolor similis, sicut dolor meus*», in *Responsoria*.

O fenómeno de descentramento e distorção da harmonia clássica afirma-se com particular evidência na nova posição que a teoria e prática musicais assumem perante a dissonância, sobretudo a partir da década de oitenta do séc. XVI. O princípio renascentista que encara a dissonância como situação transitória, «*per accidentes*»,³⁴ entre duas consonâncias é substituído, na teoria do novo estilo, pela interpretação da dissonância como um parâmetro essencial do contraponto – «*parte principalissima del Contrapunto*»³⁵ – e como uma das técnicas indispensáveis ao serviço de uma representação diferenciada do conteúdo semântico da palavra. Consequentemente, a poética da nova *maniera* admite a transgressão das normas que regulavam cuidadosamente a condução das dissonâncias no contraponto clássico, fundamentando esteticamente este desvio pelo primado da função mimética e expressiva da música. Por sua vez, V. Galilei subtrai a nova teoria das dissonâncias ao referencial renascentista, centrado numa metafísica do número, submetendo-a agora ao arbítrio estético do compositor:³⁶ em analogia com a visão expansionista de

³⁴ Gioseffè ZARLINO, *op. cit.*, III, 27, fol. 200.

³⁵ Vincenzo GALILEI, *Il primo libro della prattica de Contrapunto intorno all'uso delle consonanze*, 1590, fol. 78, in *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, ed. Frieder Rempp, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1980, p. 40 [segundo o ms. de 1590. Firenze, Biblioteca, Nazionale, Fondo Anteriore a Galileo, FIAG I].

³⁶ Embora a justificação da nova estética da dissonância tenha recebido uma difusão ampla e inequívoca através do Prefácio aos *Scherzi Musicali a tre voci* de Claudio Monteverdi, realizado em 1607 por Giulio Cesare Monteverdi, é necessário realçar que já na década de oitenta do Séc XVI tinham sido escritas as reflexões teóricas de V. Galilei (sobretudo o *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*). Estas últimas, quer pelo seu conteúdo, quer pelo seu carácter sistemático manifestam melhor a nova representação da função das dissonâncias no seio do contraponto moderno. V. Galilei, marcado pelo pensamento teórico de G. Mei, introduz ideias inovadoras na sua concepção das dissonâncias: enquanto no contraponto clássico zarliniano a classificação a as regras da utilização das consonâncias e dissonâncias eram determinadas pelas suas proporções numéricas, V. Galilei considera que estas últimas são irrelevantes para o compositor, submetendo antes as regras do contraponto a referências de ordem estética e empírica. Considerando que os intervalos «*outside of the parts of the senario are as natural as those contained in it*» (Vincenzo GALILEI, *Discorso intorno all'opere di Messer Gioseffò da Zarlino* [...], 1589, pp. 92-93, citado a partir de Claude PALISCA, «Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 9, 2, 1956, p. 85), Galilei não só desmitifica a teoria pitagórico-platónica das proporções como fundamento do contraponto da *prima prattica*, como expande também o campo musical através da justificação teórica de novas sonoridades, ao admitir a infinitude dos intervalos musicais: «*dico essere infiniti gl' intervalli musici; ma però maggiore è l'infinito de' Dissonanti che quelle de' Consonanti*». Vincenzo GALILEI, *Il primo libro della prattica de contrapunto intorno all'uso delle consonanze*, fol. 60, in *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, ed. crit. Frieder Rempp, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig, 1980, p. 14 [segundo o ms. de 1590. Firenze, Biblioteca, Nazionale, Fondo Anteriore a Galileo, FIAG I].

Giordano Bruno rasgam-se agora os limites do espaço contrapontístico clássico, abrindo-se a «novos sóis» simbólicos, sonoros e afectivos. Em ressonância com este novo mundo, o madrigal italiano da década de 90, frequentemente imbuído de espírito melancólico ou marcado pela dinâmica da poesia concetista, promove uma gama extensa de efeitos dissonantes.

Tal como a torsão e o *contrapposto* na pintura maneirista, a hipervalorização da dissonância na música da *seconda prattica* está impregnada de uma ambivalência fundamental: por um lado – signo de *ingenium* e de modernidade – ela atesta um alto índice de racionalidade ao sugerir a capacidade de jogo com a forma, semeando no seio desta momentos de instabilidade e de tensão não resolvida, sem perder totalmente a relação com a referência tradicional latente; por outro lado, esta perturbação deliberada da escrita musical e a tendência crescente para exposição da sonoridade em toda a sua dureza, indiciam, para lá da função mimética e de intensificação de afectos, um fascínio cada vez mais evidente pelo «grão do som» e pela sua qualidade matéria, arrastando consigo dimensões de significação emergentes, em última análise, de um espaço arcaico e irracional.

De entre os compositores da *seconda prattica* – Marenzio, Luzzaschi, Monteverdi, entre outros – Gesualdo sobressai de novo, pela saturação extrema de dissonâncias em curtos espaços de tempo, pelo respectivo tratamento irregular à luz das normas clássicas,³⁷ pelo uso de uma conotação frequentemente ambígua (ao mesmo tempo de sabor arcaico e moderno), bem como pelo encadeamento frequente de *relationes non harmonicae*.³⁸

³⁷ Contudo, Dahlhaus observa com pertinência: «Und charakteristisch für ihn ist weniger, daß er Kontrapunktregeln durchbricht [...], als daß er innerhalb des etablierten Systems die Dissonanzen in einem Ausmaß dehnt, häuft, verkettet und miteinander verschränkt, daß der Sinn der überlieferten Normen aufgehoben ist, obwohl deren Buchstabe kaum verletzt wird.» Carl DAHLHAUS, «Gesualdos manieristische Dissonanztechnik», in *Convivium Musicorum: Festschrift Wolfgang Boetticher*, ed. Heinrich Hüschen e Dietz-Rüdiger Moser, Berlin, Merseburger 1974, p. 35.

³⁸ Os excessos cromáticos realizados por Gesualdo geram, com frequência, encadeamentos de *relationes non harmonicae*. Tal como foi realçado por Dahlhaus, esta densidade constitui, já por si, uma *pointe* maneirista, uma vez que traz à consciência e exorbita o carácter de desdobramento emergente da dupla dimensão teórica e estética daqueles intervalos (cf. C. DAHLHAUS, «Relationes non harmonicae», *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXII, 1975, e nota 21 do presente ensaio). Consequentemente, a estrutura intervalar consonante abstracta e o momento colorístico dissonante do efeito auditivo constituem duas faces contraditórias de uma condição que apela a

Esta condição da música gesualdiana, ao exaltar as aquisições do seu tempo, não só reflete a nova imagem do compositor como criador de novas regras, fundamentadas no seu *furor* e na sua capacidade de *invenzione*, como manifesta a vontade de abrir novos espaços do som e da consciência.

Motivada por uma visão dramática do mundo, conduzida por uma prodigiosa imaginação material, a imagem sonora gesualdiana afasta-se deliberadamente do horizonte de serenidade renascentista para explorar o contraste e a fricção entre as sonoridades «doces» e «ásperas», exaltando o seu poder expressionista ou elegendo-as como campo de um jogo subtil, bem maneirista, entre a intensificação de afectos e a *sforzzatura* artificiosa.

Contudo, para além destes aspectos que se impõem pela sua evidência, é necessário tentar iluminar o horizonte de problemas que, de um modo mais profundo e obscuro, motivam a aparência. De facto, se o cromatismo coloca em acção mecanismos de tipo associativo, indutores de uma hibridez das qualidades, a densidade das dissonâncias remete para uma linguagem trabalhada pela disjunção. Em oposição ao sonho de unidade e harmonia renascentista, o gosto pelo excesso na dissonância remete para a experiência profunda da tensão não resolvida e da dissociação, vividas como um *furor* que, ao mobilizar a atenção para o instante afectivo, impede a percepção clara da forma musical no seu todo. Ao sublinhar o seu equilíbrio precário, ao mostrar a sua distância abissal face à harmonia, o disforme dissonante – como um *Doppelgänger* – introduz uma «inquietante estranheza» (*das Unheimliche*) na forma musical gesualdiana.

A sua qualidade de adesão ao momento dissonante, o modo intrincado e contorcido em que frequentemente as várias dissonâncias singulares se articulam entre si – em rápidas e sucessivas reconfigurações de significação – semeiam instabilidades profundas no seio daquela, ferindo-a do Impuro.

Por excelência espaço da coexistência e do confronto, a dissonância extrema dá a ver a dimensão intensa e lancinante da configuração artística,

múltiplos estratos de leitura. Eminentemente *reservata*, a consciência musical que implica, deve estar aberta ao jogo subtil que se realiza no seio da própria linguagem musical, neste vai e vem entre *ratio* e *sensus*. O facto de este procedimento de *sforzzatura* exercer ainda a função estética de *mimesis* e de intensificação dramática vem atestar que a condição maneirista e artificiosa de uma linguagem artística não é necessariamente incompatível com a expressão intensa de afectos: o discurso musical de Gesualdo, ao ilustrar paradigmaticamente esta tese, só vem confirmar o cerne essencialmente paradoxal e problemático do Maneirismo, como espaço de multiplicidade.

apresentando o «grito do som» e expondo com ele a «carne do mundo» na sua força e positividade.

Feito lugar de novas presenças que se dizem, lugar do rasgão para o Outro, o som dissonante em Gesualdo representa o fascínio pela vertigem de um «fora de si», correlato do seu ímpeto visionário e da sua fundamental inquietude.

Conclusões

Os aspectos da obra musical de Gesualdo que aqui foram focados referem-se a uma atitude estética que deliberadamente continua a elaborar os sistemas modal e contrapontístico herdados da tradição musical, submetendo-os, contudo, a uma distorção poética e estética, cuja qualidade de excesso manifesta necessidades e exigências espirituais de uma nova fase da história da consciência artística.

O seu modo de querer a música imprime-a de forças tensionais e de toda uma «inquietude da forma» que manifesta já não o sonho de integração – como no Renascimento – mas a vontade de experimentar a ferida da beleza que não se possui, de mostrar o espaço abissal que separa o homem da harmonia.

Deste modo, a sua renúncia ao belo clássico de uma *ars perfecta* e, através desta, a renúncia à ilusão de ser inscrito na «consistência do Ser»³⁹ são motivadas pela necessidade de uma arte que expresse – através de metáforas da falta – a intensidade, a precariedade do equilíbrio e da ordem, a dúvida da razão, a estranheza, os fantasmas da errância e do medo, a sensibilidade à fuga do tempo.

Profundamente marcada por este sentido de mortalidade e de alteridade, a sua música mostra a parte de sombra que há no homem, esse «vagabundo exilado dos deuses».⁴⁰ A qualidade maneirista da sua obra, aliada ao *furor* visionário que dela irradia, oferecem uma música capaz de aprofundar aspectos da realidade que tinham ficado à margem até então, mostrando que esta possui aquela força instauradora de mundos possíveis, que permite à arte realizar a sua vocação de transcendência.

³⁹ «consistance de l'Être». Michel RIBON, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ EMPÉDOCLES, Fgt. 115, in *Les Présocratiques*, ed. Jean Brun, 1968, p. 91.

