

## O madrigal *Da le belle contrade d'oriente* – a escrita do compositor Cipriano da Rore como marco inicial da Música do Maneirismo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

*Rafael Luís Garbuio*  
UFBA – rafaelgarbuio@gmail.com

**Resumo.** O Maneirismo artístico é uma reclassificação estética de um segmento de obras do final do Renascimento. O quadro “Autorretrato” de *Il Parmigianino* (1523) é tido como um de seus marcos inaugurais. Na música, encontramos um repertório no mesmo período com sensíveis aproximações a essa estética. Este artigo levanta e discute alguns indícios que colocam o madrigal *Da le belle contrade d'oriente*, de Cipriano da Rore, como o início da música do Maneirismo.

**Palavras-chave.** Maneirismo, Renascimento, Madrigal Italiano, Cipriano da Rore, *Da le belle contrade d'Oriente*

**The Madrigal Da Belle Contrade d'Oriente and the Beginning of Mannerism - the Writing by the Composer Cipriano da Rore as the Starting Point of Mannerism Music**

**Abstract.** Mannerism is an aesthetic reclassification of a segment of works from the end of the Renaissance. The painting "Self-Portrait" the *Il Parmigianino* (1523) is regarded as one of its inaugural milestones. In music, we found a repertoire in the same period with sensitive approaches to this aesthetic. This paper raises and discusses some indications that put the madrigal *Da le belle contrade d'Oriente*, by Cipriano da Rore, as the beginning of the music of Mannerism.

**Keywords.** *Mannerism, Renaissance, Italian Madrigal, Cipriano da Rore, Da le belle contrade d'Oriente.*

### 1. Introdução

O período do Renascimento artístico, compreendido entre os séculos XV e XVI, apresenta um arco de desenvolvimento estético bastante claro. Em qualquer uma das principais vertentes de sua expressão, que vão das artes visuais à música, é possível delimitarmos suas fases iniciais, seu estabelecimento e sua maturidade. Mas é justamente em seu final que ocorre a situação mais complexa desse desenvolvimento.

Em meados do século XVI identificamos um segmento de obras cujas características se tornaram tão específicas que ensejaram uma reclassificação estética dentro do próprio Renascimento, denominada Maneirismo. Tendo suas origens nas artes visuais, mas se espalhando entre as outras expressões, o Maneirismo pode ser entendido como a crise do Renascimento, quando o ideal do equilíbrio e da perfeição foi substituído pela tentativa de deturpação da realidade. Se o artista do início do Renascimento buscava por retratar a natureza na sua forma mais perfeita, o seu correlato maneirista buscava por superá-la.

Estabelecer exatamente o início do Maneirismo é uma tarefa complexa, por ter sido uma corrente que se estruturou dentro do Renascimento sem que tenha havido uma ruptura. Mas identificar algumas obras como sendo seus marcos iniciais auxiliam no entendimento. Em 1523, o pintor Francesco Mazzola (1503-1540), italiano da cidade de Parma e por esse motivo conhecido como *Il Parmigianino*, se colocou diante de um espelho convexo e pintou o seu autorretrato (FREEDBERG, 1971, p.7). A obra intitulada “Autorretrato diante do espelho convexo” é tida como um desses marcos inaugurais do Maneirismo (HOCKE, 1957, p.15).

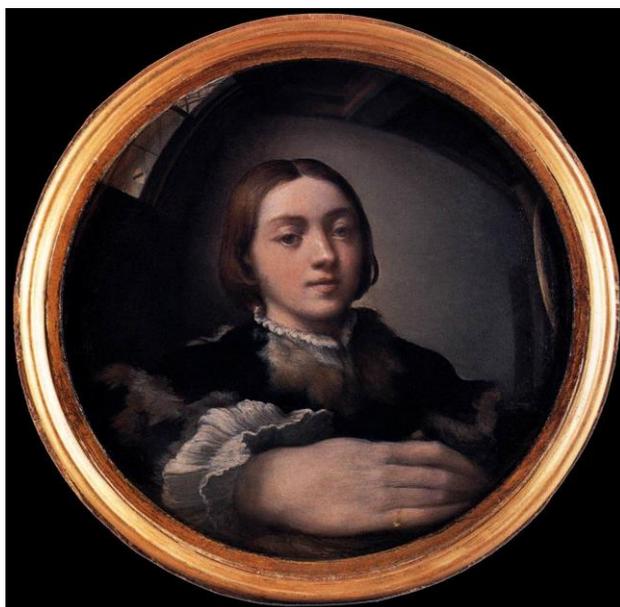


Figura I – “Autorretrato” de Francesco Mazzola, *Il Parmigianino* (1523)

Os elementos que colocam essa pintura como um evento substantivo dentro do século XVI, a ponto de inaugurar uma nova classificação estética, vão muito além da técnica utilizada pelo artista. Questões como a perspectiva e o jogo de luz e sombra pouco convencionais acabam sendo menos instigantes do que as subjetividades do autorretrato.

A ideia de se auto retratar não era uma novidade. Em fins do século XV, Albrecht Dürer (1471-1528), então com apenas 13 anos, de forma prodigiosa se retratou em um quadro (PANOFSKY, 2005, p.60). E a prática continuou, basta lembrarmos de Rembrandt (1606-1669) e seus famosos autorretratos que viriam na sequência do Renascimento. Mas a utilização do espelho convexo como elemento do próprio quadro de *Parmigianino*, deixando claro ser a obra a representação de uma representação e não o simples retrato do próprio artista, traz em si uma inovação conceitual relevante e intrigante. Através dessa inovação,

pode-se iniciar uma série de reflexões sobre a nova colocação da arte frente à realidade, uma das origens conceituais do Maneirismo. Utilizando uma recorrente terminologia da época, esse quadro é uma “figura preta de sentido” (FREEDBERG, 1971, p. 17). Ou seja, tudo nele incita uma reflexão específica ao momento em que fora pintado.

Mesmo com todos os avanços que o entendimento sobre o Maneirismo conheceu, especialmente nas últimas décadas do século XX, o assunto continua sendo controverso e com poucos consensos. O autor John Shearman, em seu livro *O Maneirismo*, de 1967, se referiu a essa questão com a inquietante frase: “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). Ou seja, é tão complexo entender o que foi o fenômeno do Maneirismo no século XVI, que se torna mais prático desmerecer a definição e encarar as obras a ele atribuídas como sendo expressões de fim de período, com todo o juízo depreciativo e superficial que isto implica. Porém, em nenhuma vertente artística essa realidade é tão presente quanto na música, onde o repertório atribuído ao Maneirismo passou por um processo de negação.

As causas da resistência em se reconhecer o Maneirismo no repertório final do Renascimento se assentam em questões teóricas, e, por óbvio, poucos investimentos no tema. A questão principal diz respeito à falta de parâmetros para a comparação dentro do universo musical. Sendo o Renascimento artístico uma expressão atrelada ao que se conhece da cultura clássica, greco-romana, a crise do Renascimento é atestada quando essa relação começa a ser desconstruída pelas obras tardias do período, reconhece-se então o Maneirismo (BURKE, 1999, p.27). Como na arte musical não temos a herança da antiguidade, tal comparação se enfraquece. No entanto, ao nos depararmos com a obra dos madrigalistas tardios nos encontramos diante de uma reflexão inevitável, pois são tão inovadoras e virtuosísticas que se tornam difíceis de serem classificadas.

Compositores como Cipriano de Rore (1515-1565), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Lucca Marenzio (1553-1599) e Carlo Gesualdo (1566-1613), elaboraram um tipo de escrita musical que os levaram a se distanciarem da estética do Renascimento ao mesmo tempo em que caminhavam em uma direção diferente da que chegaria à música barroca. A tentativa de enquadrar a obra destes madrigalistas dentro dos padrões do Renascimento exige um sem número de concessões que acabam por desqualificar a própria obra, sendo mais comum a não inclusão em grupo estético nenhum, tratando cada obra como um fenômeno individual. Mas quando aproximamos esse repertório da estética do Maneirismo e

permitirmos o diálogo ao um contexto complexo e sofisticado, descobrimos uma série de possibilidades de entendimentos e compreensões. No caso do compositor Cipriano da Rore, temos uma situação ainda mais instigante, dadas as inovações e a verdadeira revolução musical operada por ele.

Madrigalista da metade do século XVI, Rore chama atenção não só pela beleza de sua escrita, mas especialmente pelas inovações estruturais que realizou em sua obra. Por este motivo é considerado um madrigalista revolucionário. Não foi por acaso que o autor Alfred Einstein em seu extenso trabalho sobre o Madrigal Italiano defendeu a ideia de não ter havido uma só alteração na escrita do madrigal italiano tardio que não tenha sido antecipada por Rore (EINSTEIN, 1971, p.389). Quando fala da fase tardia do gênero, Einstein está se referindo aos compositores do final do século XVI, cuja escrita se aprofundou de tal forma que passou a delimitar uma produção distinta do madrigal “clássico”, que prevalecera até a parte inicial daquele século. Rore se insere na transição entre estas duas fases, e sua grande contribuição foi ter indicado o caminho que viria a ser seguido pelos madrigalistas tardios.

Diante dessa situação, este artigo identificou dentro da extensa obra do compositor o madrigal *Da le belle contrade d’Oriente* do seu quinto livro de madrigais, publicado pela primeira vez em 1566. A junção de características musicais presentes na escrita do Renascimento com inovações na relação entre música e texto tornam essa obra um relevante documento para se atestar a existência do repertório musical do Maneirismo e, principalmente, ampliar nosso entendimento sobre ele.

## 2. Os elementos

O Madrigal *Da le belle contra d’Oriente* traz em si inúmeros elementos que o aproximam da estética do Maneirismo, especialmente nas questões ligadas ao texto poético. O poema utilizado no madrigal é de autoria desconhecida e não foi utilizado por nenhum compositor antes de Rore, o que o inclui em um procedimento recorrente nos madrigalistas tardios - a utilização de poemas anônimos. Essa prática oferecia aos compositores uma situação confortável, pois não sendo conhecidos nem tendo a figura próxima do poeta, esses textos poderiam ser alterados com mais facilidade. Caracterizando-se assim a busca pelo que se convencionou chamar como o ideal poético dos madrigalistas (GARBUIO, 2017, p.97).

Ressalta-se essa questão da escolha poética, pois mesmo que algumas características sejam inerentes ao texto poético, e, portanto, não autoral de Rore, o fato de ter escolhido exatamente este texto, mesmo sendo anônimo e desconhecido no período, nos

permite supor que suas características eram aceitas ou até mesmo procuradas por ele. Podemos então proceder com uma análise completa, sem a distinção entre o que foi escrito pelo compositor ou pelo poeta.

O texto trata-se de um soneto italiano típico do século XVI. Dividido em uma oitava (4 versos + 4 versos) e um sexteto (3 versos + 3 versos) (ATLAS, 1998, p.635).

1. *Da le belle contrade d'oriente,*
2. *Chiare e lieta s'ergera Ciprigna, ed io*
3. *Fruiva in braccio al divin idol mio*
4. *Quel piacer che non cape humana mente,*
5. *Quando senti dopo un sospir ardente:*
6. *“Speranza del mio cor, dolce desio,*
7. *T'en vai, haime, sola mi lasci addio.*
8. *Che sarà qui di me scura e dolente?*
9. *Ahi crudo Amor, ben son dubiose e corte*
10. *Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi*
11. *Che l'estremo piacer finisca in pianto.”*
12. *Nè potendo dir più, cinseme forte,*
13. *Iterando gl'amplessi in tanti nodi,*
14. *Che giammai ne fer più l'Edra o l'Acanto<sup>1</sup>.*

Apesar de respeitar esse formato padrão, seu conteúdo apresenta um desacordo com a própria estrutura que utiliza. O texto descreve um diálogo entre dois amantes, em que o personagem narrador inicia e encerra o poema, (versos 1 a 5 e 12 a 14) e a segunda personagem assume a narração na sessão central (versos 6 a 11). Dessa forma, temos o conteúdo dividido em três partes, um formato A B A, e que, portanto, contrasta com a estrutura do soneto (4+4+3+3). Rore ressaltou em sua música essa divisão tripartida do sentido do texto elaborando um madrigal dividido em três sessões, que são contínuas, mas consideravelmente distintas entre si. Temos a sessão 1 entre os compassos 1 e 25; a sessão 2 entre os compassos 25 a 56; e a terceira entre os compassos 56 ao final, compasso 81.

Quando o eu lírico da narração está no primeiro personagem temos uma escrita musical convencional para o período. O compositor não se afasta do modo escolhido, jônico

com centro na nota Fá, e elabora uma condução melódica das vozes a partir de um processo imitativo equilibrado e bem estruturado. Tal como nas fases centrais do Renascimento.



Canto: Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te

Alto: Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia - re e

Tenore: Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia - re e lie -

Quinto: Chia - re e lie -

Basso: Da le bel - le con - tra - de d'o - ri - en - te Chia -

Figura II – compassos 1 a 5

Esse mesmo caráter de escrita identificado no início reaparece na sessão final. Na central, quando a segunda personagem assume a narração, nos deparamos com uma escrita bastante distinta. Os momentos musicais mais intensos do madrigal, carregados de motivos melódicos cromáticos e resultantes harmônicas inesperadas, encontram-se nessa parte. O texto reservado a esse momento da narração poética constitui-se de frases mais curtas do que nas demais, e o compositor aproveitou-se disso elaborando uma escrita com inflexões mais abruptas, quase que aos soluços.



30

Canto: dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, so - la mi la - sci ad -

Alto: dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, T'en vai, hai - me, ad - di - o.

Tenore: cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, ad - di - o.

Quinto: cor, T'en vai, hai - me, ad -

Basso: cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, hai - me, ad - di - o.

Figura III – compassos 28 a 34

A identificação de uma escrita musical que distingue o discurso de dois personagens na narração, promovendo um diálogo, indica uma sofisticação da linguagem do madrigal italiano. Além disso, ao estruturar seu madrigal em três sessões, Rore assume em sua música a contradição inata do poema - a adoção de uma estrutura dividida em quatro partes e concebê-la internamente em três partes. Essas duas constatações juntas nos levam a um dos conceitos que melhor traduzem a estética do Maneirismo: sua natureza de não ruptura com a estética precedente, mas sim uma utilização virtuosística e deturpada de sua própria técnica.

Seguindo na investigação e buscando por uma caracterização mais profunda, temos a questão da subjetividade na estética maneirista, identificada de várias formas em seu catálogo artístico. Tanto a ideia do labirinto, que foi muito explorada pela arquitetura maneirista quanto a figura serpenteada, base de sua escultura (HAUSER, 1965, p.31) trazem em si o que é misterioso, o não explícito. Por vezes, estes elementos distorcem a realidade em prol de uma visão camuflada (HOCKE, 2005, p.17). Ao analisarmos o poema deste madrigal, identificamos elementos contidos na narração que são dúbios e podem ensejar interpretações diferentes, tais como em um labirinto de ideias.

Na sessão central, a fala da personagem feminina no verso sete diz respeito ao prenúncio de uma despedida amorosa dolorida “*T'en vai, haime, sola mi lasci, addio*”<sup>2</sup>. Porém, considerando o que foi trazido anteriormente, quando se narrou que os dois estariam por viver um enorme prazer que não se cabe humanamente<sup>3</sup>, verso 4, e especialmente o uso musical que foi feito por Rore, podemos inferir que o poema se utiliza de uma ferramenta retórica maneirista, o duplo sentido com conotação erótica.

O poema traz que a exclamação da personagem feminina foi precedida por um “suspiro ardente”, verso 5, e realça na cena final um gesto amoroso: “não tendo mais o que fazer, termina em um abraço forte”, verso 12. Neste contexto, podemos entender essa despedida e esse lamento “ai de mim” como uma alegoria ao ato sexual do casal, ressaltada pela forma como o compositor descreveu musicalmente as palavras, através de motivos melódicos curtos e abruptos.



o, T'en vai, hai-me, so-la mi la

o, T'en vai, hai-me, T'en vai, hai-me,

o, T'en vai, hai-me,

T'en vai, hai-me,

o, T'en vai, hai-me, hai-me,

Figura IV – compassos 30 a 33

Esse tipo de representação erótica tornou-se muito presente na escrita madrigalesca tardia e intrinsicamente ligada à poesia do maneirismo. Um dos exemplos mais famosos e elucidativos do período é o poema *Tirsi Morir Volea* de Torquato Tasso. Um dos mais famosos madrigais poéticos do século XVI e que foi colocado em música por mais de 27 madrigalistas. O tema principal do texto é uma alegoria a consumação amorosa do casal (GARBUIO, 2014). Portanto, estamos diante de mais um indício que colabora por considerarmos esse madrigal como um representante maneirista na música. Mas em se tratando de uma estética tão complexa como o Maneirismo, nos deparamos com outro elemento ainda mais subjetivo: a interlocução do poema.

O personagem masculino inicia o texto narrando uma cena amorosa a alguém, narração que se dá no tempo passado. Já a voz feminina se dirige ao próprio narrador masculino, no presente. Poderíamos considerar como uma cena normal: um amante descrevendo a outrem o que teria acontecido. Como também poderíamos ver com naturalidade o autorretrato no espelho de *Parmigianino*, citado no início desta pesquisa e considerado como uma das obras inaugurais do Maneirismo. Mas em ambos os casos, o fato que tornam essas obras revolucionárias é evidenciarem uma recolocação do artista frente a sua própria arte.

Como destacou a autora Suzan McClary, em seu livro *Modal Subjectivities* (2004) a fala do personagem masculino desse madrigal poderia ser vista como o que ela chamou de *locker-room*, ou uma conversa de vestiário (2004, p.106). É como se ele dialogasse com qualquer pessoa de sua intimidade ou consigo mesmo. Considerando que ele está no poema

relatando sua experiência para si próprio, é como se estivesse diante de um espelho convexo desenhando o seu próprio autorretrato. Como citou Gustav Hocke em seu livro sobre o Maneirismo “o homem do Maneirismo se apresenta como alguém de destaque e que procura viver e dormir diante de um espelho” (HOCKE, 1957, p.17). Essa definição se encaixa ao autorretrato de *Il Parmigianino*, ao madrigal de Rore e, especialmente, ao artista do Maneirismo.

### 3. Conclusões

A partir dos elementos levantados e discutidos nesse artigo, é possível considerar o madrigal *Da le Belle contrade d’Oriente*, de Cipriano da Rore como um dos marcos iniciais do Maneirismo no repertório musical do século XVI. O uso de um poema escrito em um formato tradicional do período, mas com uma alteração interna de sua divisão; a sofisticação da linguagem musical e poética; a utilização de imagens textuais dúbias são características presentes na estética do Maneirismo. Por último, destacou-se a questão subjetiva da colocação do artista frente à sua obra (quadro) de forma correlata a importância do artista dentro da narração poética (madrigal), o que aproxima esse madrigal da obra “Autorretrato no espelho convexo” de *Il Parmigianino*.

### Referências

- ATLAS, Allan W. *Renaissance Music, Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- BURKE, Peter. *The Italian Renaissance – culture and society in Italy*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- FREEDBERG, Sydney Joseph. *Parmigianino – his works in painting*. Greenwold Press, 1971.
- GARBUIO, Rafael Luís. *Os Madrigais de Carlo Gesualdo – um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético*. São Paulo: Scortecci, 2017.
- GARBUIO, Rafael Luís. FIORINI, Carlos Fernando. *O madrigal Tirsi Morir Volea de Carlo Gesualdo: uma análise sobre a manipulação textual do compositor e o seu ideal poético*. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.
- 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.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo na Literatura*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MANIATES, Maria R. *Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1979.
- McCLARY, Susan. *Modal Subjectivities – Self-fashioning in the Italian Madrigal*. California: University of California Press, 2004.



PANOFSKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Edição Revisada. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

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

## Notas

---

1 Dos belos reinos do oriente, Brilhante e alegre surgiu a Estrela da Manhã, e eu. Desfrutava nos braços de meu ídolo, Aquele prazer que a mente humana não consegue entender. Quando ouvi depois de um suspiro ardente: Esperança do meu coração, doce desejo. Você se vai, Ai de mim, sozinha me deixa Adeus. O que será de mim, sombria e dolorida? Oh cruel Amor, seus prazeres são de fato. Incertos e breves, pois enquanto eu ainda te amo. O extremo prazer termina em lágrimas. Incapaz de dizer mais, ela me apertou com força, Repetindo seus abraços em tantos nós, Que nunca fizeram mais Edra e Acanto.

<sup>2</sup> Você se vai, Ai de mim, sozinha me deixa Adeus

<sup>3</sup> *Quel piacer che non cape humana mente*