DOI 10.20504/opus2016a2212

A relação entre o madrigal *Luci serene* e *chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor

Rafael Luís Garbuio (UNICAMP)
Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)

Resumo: O compositor italiano Carlo Gesualdo dedicou parte considerável de sua obra ao gênero do madrigal italiano. Em seus seis livros que contém, juntos, 125 madrigais, temos como principal fonte de informações expressivas a intrínseca relação entre a concepção musical e o significado dos textos. Mesmo sendo uma característica comum ao período, na obra de Gesualdo esta relação apresenta elementos peculiares, como o crescente processo de manipulação textual efetuado pelo compositor. Ao longo da obra, Gesualdo passa a alterar cada vez mais estes textos a ponto de assumir para si a escrita dos poemas nos últimos livros. Comparando estas alterações que o compositor efetuava nos primeiros livros com os textos finais atribuídos a ele, foi possível estabelecer um conjunto de características que indicam suas predileções, aqui chamadas de ideal poético. Observando este processo de amadurecimento de sua escrita, nos deparamos com o madrigal *Luci serene e chiare*, que por sua posição central e características únicas, torna-se um importante parâmetro para a caracterização deste ideal. A partir destes pressupostos, este artigo descreveu as quatro principais características do ideal poético de Carlo Gesualdo utilizando este madrigal como referência, o que possibilitou comprovar a existência destas predileções, bem como sua relevante aproximação com o poema do madrigal *Luci serene e chiare*.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal Italiano. Carlo Gesualdo. Relação música/texto.

The Relation Between the Madrigal *Luci serene* e *chiare* and the Poetic Ideal of Carlo Gesualdo: An Investigation of the Importance of this Poem in the Composer's Work

Abstract: The Italian composer Carlo Gesualdo dedicated a considerable part of his work to the genre of the Italian madrigal. In his six books, which contain 125 madrigals altogether, we have the primary source of significant information on the intrinsic relation between the conception of music and the meaning of the texts. Though this feature is common for the period, the relationship has unique elements in the work of Gesualdo, such as his growing use of textual manipulation. Throughout his work, Gesualdo begins to increasingly change the texts to the point of assuming the writing of the poems himself in the later books. Comparing the alterations he made in the first books with the final texts attributed to him, it was possible to establish a set of characteristics that indicate his predilections, here called his poetic ideal. The madrigal *Luci serene e chiare* is at the center of Gesualdo's maturation process. Its unique characteristics are an important parameter to distinguish this ideal. Based on these assumptions, this paper describes the four main features of Carlo Gesualdo's poetic ideal and proves the existence of these predilections, as well as his relevant approach to the madrigal poem *Luci serene and chiare*.

Keywords: Renaissance; Italian madrigal; Carlo Gesualdo; music-text relation.

GARBUIO, Rafael Luís; FIORINI, Carlos Fernando. A relação entre o madrigal *Luci serene* e *chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 275-298, jun. 2016.

Submetido em 25/03/2016, aprovado em 01/05/2016.

O compositor italiano Carlo Gesualdo (1566-1613) se insere na última geração dos artistas do Renascimento. Sua produção musical se deu entre os anos de 1594, primeira publicação, e 1611, dois anos antes de sua morte. Seu catálogo é constituído por dois livros de motetos intitulados *Sacrae cantiones*, publicados em 1596, um conjunto de motetos escritos em forma de responsórios para a semana santa do calendário católico, chamado *Responsoria,* de 1611, e seis livros de madrigais italianos que foram escritos e publicados ao longo de sua vida. São nestes últimos que encontramos a parte mais extensa e significativa de sua obra. É possível dimensionarmos através desta obra o requinte técnico que a música renascentista atingiu, com suas construções harmônicas extravagantes e seu total apoio no significado e imagens do texto.

O gênero do madrigal italiano conheceu um sensível desenvolvimento ao longo dos séculos XV e XVI. A liberdade que oferecia aos compositores, por apresentar características bastante flexíveis, foi a responsável por tê-lo tornado o principal meio de desenvolvimento da música do Renascimento. O pensamento que perpassa todo o período, o humanismo, influenciou a estética artística como um todo, mas de forma especial a poesia. Estando o madrigal italiano intrinsicamente ligado ao desenvolvimento da arte poética, tornou-se, também, o principal meio de propagação deste pensamento. A maioria dos compositores do período dedicou-se à escrita madrigalesca. Nomes importantes como Cipriano da Rore (1515-1565), Giaches Wert (1535-1596), Luca Marenzio (1553-1599) e Claudio Monteverdi (1567-1643), são alguns dos expoentes do século XVI que tiveram nos madrigais a parte mais considerável de sua arte, mas foi Carlo Gesualdo quem aprofundou de tal forma a escrita deste gênero, a ponto de torná-lo um repertório com características pouco comuns ao período, por vezes se aproximando de procedimentos que só viriam a ser encontrados na estética do século XX.

Vários são os elementos que chamam a atenção em seus madrigais, o mais aparente deles é seu encadeamento harmônico. O fato de estar situado no auge do processo de transição entre os sistemas modal/tonal contribuiu para imprimir neste repertório um importante componente de experimentação harmônica, o que passou a ser apreciado por determinadas plateias, tornando o experimento em si mais atraente que o próprio resultado. Talvez seja esta a linha de pensamento que melhor defina a obra de Gesualdo, um repertório edificado sobre o procedimento experimental.

Estas características tornaram sua obra repleta de enigmas para os músicos e pesquisadores. Analisar um madrigal de Gesualdo e decidir quais nomenclaturas e parâmetros usar se torna, quase sempre, uma tarefa difícil. Até que ponto devemos adotar uma perspectiva modal, identificando a escala base e seus desdobramentos? O que fazer diante das cadências claramente tonais que marcam a maior parte das inflexões textuais das

obras? Como lidar com as extensas e numerosas seções em que a escrita cromática, principal ferramenta expressiva do compositor, descaracteriza qualquer tipo de abordagem, seja ela modal ou tonal? Foi diante de questões como estas que o autor Glenn Watkins formulou a seguinte definição sobre ele: "um cavaleiro que tropeça em um labirinto de modulações"[1] (WATKINS, 1991: 185, tradução nossa).

Umas das contribuições mais aceitas sobre este assunto foi dada pelo autor alemão radicado nos Estados Unidos Edward Lowinsky (1908-1985) em seu livro *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century*, de 1961, quando a escrita de Gesualdo recebeu a denominação de "atonalidade triádica" (LOWINSKY, 1961: 38-50). A explicação de Lowinsky vem ao encontro da comparação que se faz entre o repertório do final do período, em especial a obra de Gesualdo, e o atonalismo no século XX. Para este autor, a harmonia do século XVI transformou-se em uma complexa organização musical sem centro tonal definido, porém tendo como base a escrita triádica. Esta base triádica é o que a diferencia do atonalismo do século XX.

A opção de Lowinsky em classificar a obra de Gesualdo como atonal pode causar uma série de complicações conceituais e entendimentos dúbios, principalmente por se tratar de um repertório cuja base modal não foi abandonada. No entanto, sua contribuição para o desenvolvimento dos estudos sobre esta obra vai além de seu conceito absoluto, pois foi a primeira tentativa relevante que consta na literatura de se estabelecer parâmetros específicos a este compositor. Por se tratar de um repertório repleto de características únicas, torna-se difícil encaixar sua análise dentro dos parâmetros comuns da história da música. Adequar as ferramentas analíticas em uma forma especifica à escrita de Gesualdo torna-se condição básica para seu entendimento. Por isto, a importância da definição de Lowinsky.

Apesar de toda esta complexa questão que a gramática musical do compositor nos coloca, e de ser esta característica a que mais chama atenção dos ouvintes e executantes em um primeiro momento, uma análise mais cuidadosa destes madrigais nos revela que a questão textual é o ponto mais importante para seu entendimento. A relação entre a música e o texto na obra de Gesualdo é a principal fonte de informações expressivas deste repertório. Esta constatação poderia ser considerada uma generalidade para um compositor daquele período, mas os excessos e exageros que costumam acompanhar tudo que diz respeito à obra de Gesualdo contribuem para tornar esta fonte de informação ainda mais significativa.

[1] "Cavalier stumbling about in a maze of modulation" (WATKINS, 1991: 185).

A importância que Gesualdo conferia ao texto pode ser atestada através da relação entre o significado poético e o resultado musical de determinadas seções. Existe, porém, uma peculiaridade deste compositor, as alterações que fazia nos textos. Assim como os demais compositores, Gesualdo iniciou sua produção madrigalesca sobre poemas de outros autores. Na fase inicial de sua composição, os *Livros I* e *II*, ficam evidentes as alterações que ele fazia nestes textos. Alterações de tamanho, retirada de alguns trechos do poema, alterações na ordem das frases, substituição de termos poéticos, entre outras. Na medida em que avançamos para os livros centrais, *III* e *IV*, considerados como a sua segunda fase, estas alterações ficam muito mais abrangentes. A intervenção efetuada pelo compositor é de tal ordem, que ele deixa de atribuir autorias, deixando os textos como sendo de autoria desconhecida. Foi através de pesquisas e comparações com a obra de outros compositores que se comprovou serem estes poemas feitos a partir de outros já existentes. Uma das fontes mais completas sobre isto constam no livro *Gesualdo – The Man and His Music* de Glenn Watkins (1991), cujo quinto capítulo é dedicado a este tema.

Nos madrigais que formam os livros da última fase, V e VI, a situação é ainda mais intrigante, pois não existe informação alguma sobre os poemas. Com exceção de apenas um madrigal, *T'amo mia vita*, do quinto livro, cujo poema é de Battista Guarini, todos os outros são tidos como poemas anônimos (WATKINS, 1991: 127). No entanto, devido aos conhecimentos biográficos que temos e às características dos textos, temos um dos poucos consensos entre os estudiosos desta obra: estes poemas foram escritos pelo próprio compositor.

Através da análise das alterações efetuadas na primeira e na segunda fase, e de seu confronto com os poemas da última fase, foi possível identificar uma coerência estilística ao longo da obra. Estas observações revelaram qual seria o poema buscado por Gesualdo e, assim, caracterizou-se o seu ideal poético. Conhecer este conjunto de predileções do compositor mostrou-se valioso para o entendimento expressivo destas obras, pois desvendou como o compositor retratou em sua música determinadas características textuais que ele buscava (GARBUIO, 2015: 57-99).

Neste processo progressivo de amadurecimento da escrita de Gesualdo, identificamos obras que se sobressaem em importância e simbolismo. São nestas obras que as conjecturas sobre as quais se apoiou a ideia inicial do ideal poético se comprovam, além de trazerem outros elementos analíticos importantes. Uma destas obras é o primeiro madrigal do quarto livro, *Luci serene e chiare*, em cuja escrita transparece seu ideal poético e, sobretudo, se comprova a existência destas predileções por parte do compositor.

A posição deste madrigal dentro dos seis livros já lhe confere uma situação especial, pois o quarto livro está no centro da segunda fase, a mais pessoal e equilibrada de

sua obra. Ao discorrer sobre as características da escrita do compositor em cada uma das fases, o autor Pietro Misuraca, em seu livro *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa*, atribui a esta fase central o que ele chama de a "revolta" de Gesualdo, ou o surgimento de seu estilo próprio (MISURACA, 2000: 89). Glenn Watkins, em seu livro já citado, concorda com esta definição e atribui a esta fase o encontro de Gesualdo com a corte da cidade de Ferrara e, assim, a sedimentação de seu estilo pessoal (1973). Corroborando com estas visões, temos a citação do autor Wilhelm Weismann em seu artigo *I madrigal di Carlo Gesualdo di Venosa* publicado no livro *Carlo Gesualdo – Principe di Venosa*, organizado por Ennio Speranza em 1998:

> Os primeiros livros são aparentemente pouco significativos no que diz respeito ao estilo madrigalesco de Gesualdo, mas na verdade são indispensáveis para se entender os demais; não só por indicarem o ponto de partida, mas por que – e este é o motivo determinante – Gesualdo não abandonará mais o modelo proposto no primeiro livro, será um contínuo processo, quase dramático, de individualização[2] (WEISMANN, 1998: 87, tradução nossa).

Destas opiniões, podemos depreender que em sua fase inicial o compositor estava ainda em busca de seu estilo pessoal, que seria alcançado nos livros centrais. Na fase mais madura, teríamos o exagero deste processo, chamado por Weismann de "dramático". Portanto, é na fase central de Gesualdo que encontramos sua escrita mais pura, o que torna ainda mais importante a posição do madrigal *Luci serene* e *chiare* dentro do entendimento do ideal poético.

Outra peculiaridade desta obra é o fato de termos pela primeira e única vez dentro dos madrigais de Gesualdo a repetição de uma seção musical inteira com outro verso do texto. Este procedimento, que é tão comum a outros compositores, torna-se excepcional no caso de Gesualdo, devido à cuidadosa atenção que conferia à relação existente entre a música e o texto. A obra está dividida em quatro seções, podendo ser classificadas como AA'BB'. A seção A, compreendida entre os compassos 1 a 10, e a seção A', compassos 11 a 20, apresentam a mesma escrita musical, diferindo apenas no texto.

[2] "Questi primi libri, per quanto aparentemente poco significativi rispetto allo stile madrigalistico di Gesualdo, sono invece indispensabili per la conoscenza dello sviluppo sucessivo; non solo perchè ci indicano il punto di partenza, ma perchè – questo è il motivo determinante – Gesualdo non abbandonerà più il modello di madrigale proposto nel I Libro, pur sottoponendolo a un continuo processo, quasi dramatico, di individualizzazione" (WEISMANN, 1998: 87).

Certamente, havia uma razão para que ele destinasse a mesma concepção musical a dois trechos poéticos distintos.

Por fim, temos a condição mais importante, o fato de Gesualdo ter utilizado um poema de outro autor sem ter efetuado nenhuma alteração no texto, especialmente em se tratando de um madrigal de sua segunda fase, quando seu processo de manipulação textual estava mais agudo. O poema foi escrito pelo poeta Ridolfo Arlotti (1546-1613) (WATKINS, 1991: 127), poeta ferrarense contemporâneo de Gesualdo. Por ser um poeta muito ligado à corte de Ferrara, e ter atuado constantemente no período em que Gesualdo lá residiu, podemos supor que foi o próprio poeta quem entregou este texto ao compositor, ou até mesmo, que o escreveu a partir dos anseios deste[3]. Mesmo estando na categoria de especulação, pois não temos dados que comprovem, as razões para se levantar esta última informação são as mesmas que utilizaremos como base para esta pesquisa – a proximidade entre o ideal poético de Gesualdo e o poema *Luci serene e chiare.*

A narração amorosa do poema se dá em três tercetos, baseada na oposição entre as ideias de dor e prazer. O estilo de sua linguagem e as escolhas dos termos se encaixam perfeitamente no ideal poético identificado. A autora Susan McClary, em seu livro *Modal Subjectivies - Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2004), que investiga o desenvolvimento deste gênero ao longo do século XVI, atribui a este texto de Arlotti uma característica chamada por ela de bipolar, pois esta oposição entre prazer e dor encaminha todas as escolhas do poeta e, consequentemente, as do compositor (MCCLARY, 2004: 149). Já Alfred Einstein em sua pesquisa sobre o madrigal italiano que resultou nos dois volumes do livro *The Italian Madrigal*, publicados pela primeira vez em 1949, atribui a este poema uma total aproximação à "violência" da música de Carlo Gesualdo (EINSTEIN, 1971: 707).

Baseado nestes pressupostos, este artigo tem como objetivo explicitar o ideal poético de Carlo Gesualdo elencando suas quatro características principais. São elas: o tamanho do poema, sua aproximação com a norma culta, a influência da corte de Ferrara e, por fim, a temática dos poemas. Como parâmetro para este entendimento foi utilizado o madrigal *Luci serene e chiare*, que por sua posição central e diferenciada dentro da obra do compositor pôde nos comprovar a existência do ideal poético e sua contribuição para a compreensão de suas principais características.

[3] O compositor Cláudio Monteverdi também fez um madrigal sobre este texto de Arlotti. Sua primeira publicação data de 1603 em Veneza, sete anos após a publicação de Gesualdo.

O madrigal *Luci serene e chiare*

O tamanho dos poemas utilizados como base para seus madrigais é a primeira das quatro principais características identificadas no ideal poético de Carlo Gesualdo que aparecem no madrigal *Luci serene e chiare*. Ao longo do século XVI houve uma tendência dos madrigalistas de optar por poemas mais curtos quando comparados aos textos característicos do início do Renascimento. Esta realidade está relacionada com a influência do pensamento humanista na poesia daquele século e suas implicações práticas nesta arte. O poema extenso, de rimas constantes, com imagens grandiosas e quase sempre baseadas na análise da natureza, que é herança do "petrarquismo" do século XIV (BEMBO, 1824: 321), cede espaço a uma poesia mais complexa, baseada em narrações mais verossímeis e cotidianas. Esta alteração na forma de conceber a narração poética é uma das explicações para o fato de os textos terem se tornado mais enxutos.

Torna-se difícil o estabelecimento de parâmetros numéricos para uma análise mais cuidadosa desta questão, por conta da já citada liberdade artística que o gênero do madrigal apresentava. No entanto, podemos nos valer dos relatos da época para analisar com mais prudência esta comparação. Girolamo Ruscelli, escritor humanista nascido em Viterbo, Itália, no ano de 1518, propõe um número médio de versos para um madrigal do século XVI em um de seus livros. Suas observações o levaram a divulgar que um poema na época teria, no geral, 12 versos (RUSCELLI, 1680: 86). Mesmo não considerando este relato como um número absoluto, devido ao elevado número de exceções que encontraremos, podemos considerar ser esta uma média comum à época. No entanto, Gesualdo apresenta diferenciações desde sua primeira fase de composição, demonstrando o quão afastado da prática comum está seu ideal poético.

O primeiro exemplo do compositor que irá nos ajudar a situar esta característica consta do madrigal *Tirsi morir volea*, presente em seu primeiro livro de madrigais. O poema utilizado como base, homônimo ao madrigal e de autoria de Battista Guarini (1538-1612), obteve grande sucesso em sua época e se tornou um importante exemplo de poema erótico. Para termos uma ideia desta popularidade, basta analisarmos o número de obras musicais construídas a partir dele. De todos os poemas de Guarini este apresenta o maior número de utilização por compositores, são ao todo 27 madrigais escritos por diferentes artistas (POMPILIO, 1997: 221). O que tornou este texto popular foi o jogo erótico que o poeta construiu. A história narra o encontro amoroso entre um pastor e sua ninfa, e a palavra "morte" é utilizada como uma alegoria orgástica ou a consumação do ato sexual dos personagens. O texto original consta de 21 versos formados por *endecasillabi* (11 sílabas) e *settenari* (sete sílabas), como era comum aos madrigais do período (HARRÀN, 1980: 120). Dos 27 exemplos que temos de madrigais sobre este texto, a maioria apresenta

cortes nos versos. Um exemplo disto são os três madrigais do compositor Luca Marenzio feitos sobre este texto. O compositor aproveitou 19 versos dos 21 originais, e os dividiu em três partes. De todos os exemplos, porém, o que demonstra a escolha mais distinta é o de Gesualdo, que constrói dois madrigais (dividindo o texto em duas partes) aproveitando apenas 9 versos. Ou seja, o compositor optou por um poema mais curto do que o original, e também mais curto do que a maioria de seus contemporâneos. Por ter dividido o poema em duas partes, Gesualdo concebe a segunda parte do poema, *Frenò Tirsi il desio* (madrigal XIII do *Livro I*) sobre, apenas, 3 versos, de forma que este madrigal acaba sendo o menor, em número de versos, de toda a obra do compositor.

Não deixa de ser intrigante o fato de termos o madrigal escrito com o menor número de versos justamente no primeiro livro de madrigais do compositor, quando o seu ideal poético, bem como o seu estilo, estava apenas se delineando. Mas algumas características que sabemos desta obra servem para demonstrar não ser este o fato mais relevante, especialmente por ser este texto uma narração única da história proposta por Guarini e Gesualdo ter escolhido dividi-lo em dois, como, aliás, era comum entre os demais compositores. Portanto, à luz desta questão, podemos nos afixar mais no número de 9 versos, que é a parte total escolhida pelo compositor para colocar seu madrigal, do que os 3 versos que acabaram ficando na segunda parte.

O que realmente pode ser considerado um fato importante sobre este tema é a média geral dos versos ao longo da obra de Carlo Gesualdo. Se nos ativermos exclusivamente aos seus dois últimos livros, *V* e *VI*, fase em que o próprio compositor escrevia seus poemas, identificaremos que a extensão média dos poemas era de 6 versos. Dos 44 madrigais que compõem estes dois livros, 18 apresentam esta extensão, estando os demais entre 5 e 7 versos, o que corrobora esta média geral.

A partir destes dados levantados, temos no madrigal *Luci serene e chiare* um importante exemplo da utilização desta característica poética. O texto apresenta 9 versos divididos em três tercetos que foram colocados pelo compositor em seu madrigal de forma única, ou seja, sem nenhuma divisão:

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non dolor nella piaga, ma diletto.

O miracol d'amore!
Alma che tutta foco e *tutta sangue*
Si strugge e *non si duol, more* e *non langue.*

Neste ponto nos deparamos com mais uma especificidade deste madrigal, pois sendo o único caso em que o compositor repete toda uma seção musical com um terceto diferente, a proporção do tamanho do madrigal não se altera. O que mais chama atenção neste caso é o fato de ser este um dos únicos exemplos de texto em que Gesualdo optou por utilizar em sua íntegra, sem nenhum corte ou adaptação. Se compararmos a utilização do poema de *Luci serene* e *chiare* com o próprio *Tirsi morir volea* identificaremos semelhanças e diferenças significativas. A primeira semelhança é o fato de o compositor ter utilizado uma narração poética construída por outro poeta, fato que foi se tornando cada vez mais raro na obra de Gesualdo. Outra semelhança é a extensão geral do poema, quando descontada a divisão que se fez no caso de *Tirsi Morir Volea*, ambos os textos apresentam 9 versos. No entanto, as diferenças que apresentam são tão ou mais importantes de serem analisadas.

Quando Gesualdo optou por dividir o poema *Tirsi morir volea* em duas partes, este texto já havia sofrido uma manipulação drástica pelo compositor, sendo que 12 versos do poema original foram cortados, e mantidos apenas os 9 versos de um total de 21. No caso de *Luci serene e chiare,* os nove versos escritos por Arlotti são utilizados integralmente. Portanto, estes dados servem para indicar que o poema *Luci serene e chiare* se encaixava dentro das predileções poéticas de Gesualdo a ponto de o compositor decidir por sua utilização sem a necessidade de nenhuma alteração de conteúdo ou de forma.

A segunda característica que bem define o ideal poético do compositor diz respeito à sua predileção por uma linguagem mais culta e afastada dos tons popularescos e eróticos dos madrigais da época. Gesualdo, antes de ser o compositor que conhecemos, era um nobre príncipe pertencente a uma das famílias mais importantes daquele período. Esta origem e posição social garantiu a ele uma sólida formação intelectual, com pleno domínio da língua culta e de suas vertentes. Logo em seus primeiros livros de madrigais observamos indícios que demonstram sua predileção pelo uso mais clássico do idioma, ficando à parte dos modismos e tendências que, por vezes, se identificam no período, especialmente nos gêneros populares do século XVI como as *vilanelle*, *napolitane*, *conzonette,* etc. Destaca-se que o gênero do madrigal italiano se popularizou cada vez mais nas cortes italianas durante o século XVI, e demonstrava uma tendência a refletir esta popularização no uso de sua linguagem, tornando-a, em alguns momentos, mais popular e coloquial. A predileção pela linguagem dita "palaciana" que Gesualdo demonstrava pode ser entendida como uma vertente de um conceito da época que se contrapunha a esta popularização do

madrigal, a *musica reservata*, que nos ajuda a entender alguns segmentos deste repertório, como o que habita a obra de Gesualdo.

Este conceito se refere a "um repertório de caráter exclusivista, refinado e de difícil acesso, que está diretamente atrelado ao madrigal tardio" (MANIATES, 1979: 270-274). O termo *musica reservata* foi utilizado pela primeira vez por Adrianus Petit Coclico (1499-1562) como uma forma de descrever o estilo de Josquin Des Prez (MANIATES, 1979: 260), mas seu entendimento para a música do Renascimento passou a ser mais abrangente, por se referir a um novo ambiente social ao qual as composições estariam destinadas. Nestes ambientes a música secular obteve significativa importância. Sua função de entretenimento ganhou destaque com as transformações que o humanismo promoveu na época. Com isso, a produção artística dedicada exclusivamente à apreciação estética passou a ter um papel mais relevante, relativizando o predomínio da arte sacra nos ambientes nobres. Assim, encontramos uma música mais intelectualizada, que exigia dos ouvintes uma prévia formação intelectual e, como contrapartida, exigia cada vez mais um apuramento técnico das composições e execução. A predileção de Gesualdo pelo uso mais culto da linguagem aproxima o seu ideal poético do conceito de *musica reservata*.

Existem algumas alterações que o compositor efetuou nos poemas de seus madrigais que podem nos dar indícios a respeito desta predileção. Um primeiro exemplo advém da mesma obra já utilizada como comparação neste texto, o madrigal *Tirsi morir volea*. Neste exemplo encontramos logo na segunda frase do original de Guarini uma alteração efetuada, quando Gesualdo transforma a frase: *"Gl'occhi mirando di colei ch'adora"* em *"Mirando gli occhi di colei ch'adora*".

Esta alteração pouco interfere no sentido do texto, mas, como observaram os autores Elio Durante e Anna Martelotti em um artigo que consta no livro organizado por Luisa Curinga, *La musica del Principe – studi e prospectiva per Carlo Gesualdo* (2008), a inversão da ordem das palavras reorganiza a colocação do objeto e deixa a narração com uma forma mais tradicional. Esta alteração nos revela sua intenção de não permitir uma aproximação ao tom popular.

No mesmo poema, encontramos na última frase outra alteração com o mesmo propósito. O original "*Ma sentìa morte in non poter morire*", é alterado por Gesualdo para "*Sentendo morte in non poter morire*". Ainda de acordo com os autores Elio Durante e Anna Martelotti, a transformação que o compositor faz das palavras *Ma sentìa* em *sentendo* deixa a frase mais concisa e garante, assim, maior peso à ideia da morte. Outra vez Gesualdo opta por um estilo de texto mais enxuto e menos coloquial.

Alterações como estas são facilmente encontradas em seus livros de madrigais, e nos possibilitam conhecer melhor o gosto poético do compositor, como, por exemplo, no segundo livro, em que encontramos um exemplo que se torna significativo pela simplicidade com que demonstra o interesse do compositor. O madrigal *Non mi toglia il ben mio*, o quarto deste segundo livro, é construído sobre um texto de atribuição anônima, mas que já tinha sido utilizado pelo compositor Cipriano da Rore (1515-1565) em 1565, em um de seus madrigais (CURINGA, 2008: 195).

Rore	**Gesualdo**
Non mi toglia il ben mio.	*Non mi toglia il ben mio*
Chi non arde d'amor come faccio io.	*Chi non arde d'am or come faccio io.*
Ma perchè non fia mai chi molto o poco	*Se non è ingiusto Amore,*
Agguagli il mio gran foco,	*Io sol havrò della mia donna il core.*
Se non è ingiusto Amore,	*Dunque lasci il ben mio,*
Io sol havrò della mia donna il core.	*Chi non arde d'amor come faccio io*
Dunque lasci il ben mio,	
Chi non arde d'amor come faccio io.	

Quadro I: Comparação entre o texto utilizado por Cipriano da Rore e a versão utilizada por Carlo Gesualdo.

Em seu madrigal, Gesualdo não utiliza os versos 3 e 4 do original, adequando o texto a seus padrões de tamanho e alterando o esquema de rimas presentes nas palavras finais dos versos, como nos demonstra o Quadro I. No original as terminações propõem uma simetria clara com: io-io; oco-oco; ore-ore; io-io. Retirando os dois versos centrais, Gesualdo consegue alterar esta ordem, tornando a simetria menos abrangente e adequando o poema ao seu tamanho predileto, seis versos.

Voltando ao exemplo do madrigal *Tirsi morir volea*, encontramos outra alteração que melhor demonstra este aspecto do seu ideal poético – a não utilização do jogo sensual ou erótico. Esta característica se explicita justamente nos versos que ele retira do poema original. Os demais compositores que atuaram neste poema, e que também retiraram alguns versos, escolheram geralmente frases do meio do texto que não apresentavam dados significativos à narração para serem cortados. Já Gesualdo aplica um corte diferente, pois ao excluir de seu madrigal os últimos doze versos, ele altera significativamente o sentido geral da narração. Conforme já mencionado neste texto, este poema traz em sua

narração um jogo erótico cujo centro se baseia na palavra "morte" como uma alegoria ao orgasmo. No entanto, esta alegoria só se confirma no final do poema:

Guarini	**Gesualdo**
1 Tirsi morir volea,	*1 Tirsi morir volea*
2 Gl'occhi mirando di colei ch'adora,	*2 Mirando gli occhi di colei ch'adora*
3 Quand'ella, che di lui non men ardea,	*3 Quand'ella, che di lui non meno ardea,*
4 Gli disse: Oime ben mio,	*4 Gli disse: Oime ben mio,*
5 Deh non morir ancora,	*5 Deh non morir ancora,*
6 Che teco bramo di morir anch'io	*6 Che teco bramo di morir anch'io.*
7 Frenò Tirsi il desio,	*7 Frenò Tirsi il desio,*
8 C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;	*8 C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;*
9 Ma sentia morte in non poter morire	*9 Sentendo morte in non poter morire.*
10 E mentre'l guardo suo fiso tenea	
11 Ne begl'occhi divini;	
12 E'l nettare amoroso indi bevea;	
13 La bela Ninfa sua, che già vincini	
14 Sentia i messi d'Amore	
15 Disse, com occhi languidi e tremanti:	
16 Mori cor mio, ch'io moro.	
17 Cui rispose il Pastore:	
18 Et io, mia vita, moro.	
19 Cosi moriro i fortunati amanti,	
20 Di morte si soave, e si gradita,	
21 Che per anco morir tornaro in vita[4].	

Quadro II: Comparação entre o texto original de Guarini e a versão utilizada por Carlo Gesualdo.

Ao encerrar o seu madrigal no nono verso, Gesualdo desfaz completamente este jogo, pois, na sua versão, a palavra "morte" reassume seu sentido original de interrupção da

[4] "Tirsi queria morrer/ Olhando nos olhos daquela que adorava/ Quando ela, que não menos o queria/ Disse-lhe: 'Oh meu amor/ Não morra ainda/ Pois desejo morrer com você' / Tirsi freou seu desejo/ de encerrar sua vida sozinho/ Mas sentia a morte e não podia morrer/ E enquanto mantinha seu olhar fixo/ Naqueles belos olhos divinos/ Bebia o néctar amoroso/ A sua bela ninfa, que já sentia se aproximar/ Os mensageiros do amor/ Disse com os olhos lânguidos e trêmulos:/ 'Morri meu amor, que eu morro"/ Qual responde o pastor:/ "E eu, minha vida, morro'/ Assim morreram os afortunados amantes/ De morte doce e suave/ E, de morrer, voltaram à vida" (tradução nossa).

vida – no caso de Gesualdo, uma interrupção muitas vezes desejada pelo narrador do poema, como esta demonstrado no Quadro II. Ressalta-se que poemas com esta alusão erótica estavam no gosto da época, como demonstra a popularidade deste poema, mas dentro dos seis livros de madrigais de Gesualdo são poucos os exemplos que se aproximem disto.

Quando aplicamos os conceitos desta segunda característica ao poema de *Luci serene* e *chiare*, percebemos os motivos pelos quais o compositor não precisou efetuar nenhuma alteração para adequar o texto ao seu gosto. Os três tercetos escritos por Ridolfo Arlotti são elaborados dentro dos padrões buscados por Gesualdo. As nove frases que descrevem a narração poética proposta são construídas de forma simétrica, respeitando sempre o esquema de uma frase em *settenari* – 7 sílabas, e duas de *endecassillabi* – 11 sílabas:

Luci serene e *chiare,* (7)
Voi m'incendete, voi, ma prova il core, (11)
Nell'incendio diletto, non dolore. (11)

Dolci parole e *care*, (7)
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto, (11)
Non dolor nella piaga, ma diletto. (11)

O miracol d'amore! (7)
Alma che tutta foco e *tutta sangue,* (11)
Si strugge e *non si duol, more* e *non langue.* (11)

A temática do poema, que é a alusão ao incêndio metafórico que o sentimento amoroso causa na pessoa que o porta, é toda realizada através de termos cuidadosamente escolhidos que conferem ao texto precisão na construção das imagens narrativas sem a utilização de palavras dúbias ou apelativas. Desta forma, todas as metáforas sobre as quais o argumento do poema é defendido fazem-se através de sentenças afirmativas e concretas, mesmo quando se referem ao "milagre" do amor, ou outras imagens irreais. Elementos como estes nos demonstram o quão próxima está a construção deste poema do ideal poético que Gesualdo vinha definindo em sua trajetória como compositor, não sendo exagerado avaliarmos o quanto a escolha deste texto para abrir o quarto livro de seus madrigais pode ter sido importante para o estabelecimento de seu ideal poético.

A terceira característica que nos ajuda a entender suas predileções poéticas, diretamente associada ao madrigal *Luci serene e chiare*, diz menos respeito a uma questão formal ou estilística do texto, mas apresenta tão ou mais importância nesta investigação do que as encontradas nas linhas textuais propriamente: a influência da cidade de Ferrara no ideal poético do compositor.

Conforme já mencionado neste texto, os seis livros de madrigais escritos pelo compositor são divididos em três fases cronológicas e estilísticas. Por ser esta divisão uma importante ferramenta de entendimento de sua linguagem, ela vem sendo aceita e defendida pela maior parte dos estudiosos que se dedicam a este assunto. Nela, a cidade de Ferrara ocupa lugar de destaque por ser o principal ponto da divisão cronológica das publicações.

Conforme atestam os dados biográficos do compositor, especialmente os levantados por Giovanni Iudica em seu livro *Il principe dei musici – Carlo Gesualdo da Venosa* (1993), Gesualdo se mudou para a cidade de Ferrara no ano de 1594, levando em sua bagagem os madrigais que formariam os dois primeiros livros. Portanto, estas obras foram compostas nos anos anteriores a sua ida. Já os madrigais que comporiam sua segunda fase, entre 1594 e 1596, foram todos escritos na cidade de Ferrara. Também nos é documentado que após 1596 o compositor se retirou da cidade e foi viver seus últimos anos entre o principado em que nasceu e seu castelo de Nápoles, onde publicaria seus últimos dois livros em 1611 e faleceria dois anos depois, em 1613. Baseado nesses fatos, temos o ano de 1594 como o marco principal de seu desenvolvimento, pois a influência que o compositor receberia em sua breve passagem pela nova cidade marcaria seu estilo a partir de então.

Conforme destacou Misuraca, os madrigais compostos nos anos em que o compositor esteve permanentemente em Ferrara, sua segunda fase, representam seu estilo mais puro. Como o processo de seu desenvolvimento artístico não contemplou uma ruptura de seus métodos, esta fase intermediária apresenta as mesmas características musicais e textuais dos primeiros livros de forma mais desenvolvida, e ainda imune aos exageros expressivos que caracterizam suas últimas obras.

Colaborando com estes fatos que colocam a cidade de Ferrara como ponto central no desenvolvimento do estilo do compositor, temos os relatos e as descrições que demonstram a vida cultural da corte da cidade durante o século XVI como um importante centro artístico, cuja predileção por uma estética avançada e moderna tornaram-se seu grande marco (LOCKWOOD, 1985: 218-236). No tocante direto à questão poética, Ferrara se coloca como a chave para muitos entendimentos. Por ter se transformado em um centro artístico de relevância, a maior parte dos pensadores e poetas humanistas

tiveram contato com a cidade em momentos importantes de suas carreiras. Um exemplo disto é o poeta Torquato Tasso (1544-1595), certamente um dos que tiveram maior destaque no Renascimento. O poeta, filho de uma rica família, apresenta em sua biografia o enredo esperado de um poeta do Renascimento, repleto de glórias e fracassos. As sucessivas tragédias pessoais, como a pobreza repentina do pai e a misteriosa morte da mãe, conduziram Tasso para a carreira poética, aliando-se às famílias de mecenas da Itália. Data de 1565 sua primeira estada na cidade de Ferrara, junto à corte da família d'Este, e foi com essa família que o poeta construiu sua relação pessoal mais intensa e conturbada (FINUCCI, 1999: 1-12). A abrangente formação intelectual do poeta e suas características artísticas que o colocam como um marco da estética do Renascimento são os mesmos elementos que o atraíram para a cidade de Ferrara e o fizeram parte integrante daquele universo artístico.

Temos também o poeta Battista Guarini. Nascido em 1538, construiu uma carreira sólida e próspera, tendo uma ligação constante com o ambiente musical de Ferrara ao longo de toda a sua vida. Mais do que um poeta cuja obra foi amplamente utilizada por madrigalistas, Guarini pode ser considerado um grande entendedor da linguagem musical, como diz Alfred Einstein "Guarini esteve constantemente sob o feitiço da música, um feitiço do qual não pôde escapar"[5] (EINSTEIN, 1971: 539, tradução nossa). Mesmo não sendo um ferrarense de nascimento, Guarini é considerado, por suas características, um típico artista da corte de Ferrara.

A presença destes poetas no ambiente artístico de Ferrara exerceu sobre Gesualdo uma considerável influência na busca por seu texto poético ideal, mas a importância dada pela corte da família d'Este à produção poética foi o elemento importante no desenvolvimento de seu estilo. Esta importância pode ser medida pela manutenção na corte do que ficou conhecida como "Oficina da palavra", um agrupamento de jovens poetas aprendizes que tinham por incumbência produzir novos poemas ao gosto da época (LOCKWOOD, 1985: 85-112). Esta "escola" de poetas foi bastante estimulante para a obra de Gesualdo.

A partir destes dados, podemos considerar não ser coincidência o fato de termos na segunda fase de sua obra, justamente o período em que Gesualdo residiu em Ferrara, a fase em que ele mais manipulou e alterou os poemas de seus madrigais. O contato com os poetas e com a produção poética de Ferrara fez com esta cidade tivesse uma importante influência na busca por seu ideal poético.

[5] "Guarini was almost continuously under the spell of music, a spell from which he could not scape" (EINSTEIN, 1971: 539).

Diante das características aqui levantadas, a escolha do poema ferrarense *Luci serene e chiare* para abrir o quarto livro de sua obra madrigalesca, sem nenhuma alteração ou adaptação, torna-se significativa. O texto de Arlotti foi escrito dentro do universo estético daquela corte e representa muito bem o gosto adquirido naquela cidade por determinado tipo de narração poética. Portanto, registra-se, através deste exemplo que o ideal poético de Gesualdo foi relevantemente influenciado pelo gosto artístico da cidade de Ferrara.

A última das quatro principais características do ideal poético de Gesualdo presente no madrigal *Luci serene e chiare*, torna-se, por sua natureza, a mais importante de todas – a temática geral dos poemas. Para que esta característica seja entendida com a profundidade que requer, alguns elementos correlatos precisam ser descritos.

Ao somarmos as características intelectuais do compositor ao ambiente artístico do século XVI teremos um parâmetro para avaliarmos a importância do significado do texto na elaboração musical. À parte uma série de outros elementos que poderiam nos ajudar nesta reflexão, como, por exemplo, o comprovado protagonismo que o significado do texto exerceu em todos os outros compositores daquela época de maneira quase exagerada, devemos nos concentrar em um dado biográfico de Gesualdo: a posição que seu ofício de compositor tinha em sua vida.

Sendo ele um integrante de uma nobre família e tendo, portanto, o poder financeiro e político em suas mãos, Gesualdo em nenhum momento de sua história precisou compor para determinada ocasião ou instituição, apenas compunha para o seu próprio prazer. Mesmo em sua obra sacra fica evidente que o compositor escolhia os textos e as cerimônias que mais lhe interessavam para produzir sua obra, sem nenhuma obrigação ou encomenda. Quando, porém, direcionamos nosso olhar para sua produção madrigalesca, encontramos reflexos diretos de sua biografia e de seu cotidiano nos poemas utilizados. A história pessoal do compositor foi marcada por tragédias amorosas e perdas familiares. Não foi por acaso que o compositor foi considerado em vida como uma das personagens mais conhecidas e "folclóricas" do reino de Nápoles (IUDICA, 1993: 79). Todos estes fatos estão retratados em sua própria obra.

Uma das formas mais esclarecedoras de se analisar a questão temática dos poemas, levando em conta as influências recebidas tanto pelo meio em que o compositor vivia, quanto por suas próprias experiências pessoais, é nos concentrarmos nos termos poéticos mais empregados, pois a partir deles podemos depreender todo um universo de significados e símbolos nos quais se insere o ideal poético. A partir do contato direto com estes 125 madrigais que formam os seis livros do compositor, estes pesquisadores constataram que os dois termos mais constantes, e mais caros, ao universo madrigalesco de

Gesualdo, foram "amor" e "morte". Em um levantamento numérico buscando comparar a constância e abrangência do uso destes dois termos, temos a situação mostrada na Tab. 1.

AMOR	Livros	I	II	III	IV	V	VI
	Fases	I		II		III	
		22		21		23	
	Livros	I	II	III	IV	V	VI
MORTE	Fases	I		II		III	
		13		34		44	

Tab. 1: Número de utilização dos termos "amor" e "morte".

Nestes dados não foram computadas as repetições de cada termo dentro da frase musical, apenas sua colocação na frase textual, porém foram aceitas as variações que respeitassem o significado expressivo, por exemplo, para o termo "amor": *amore, amoroso,* etc. Os dados nos demonstram que enquanto o uso do termo "amor" se mantém praticamente inalterado ao longo das três fases, o termo "morte" apresenta um aumento considerável, evidenciando que a temática geral dos madrigais foi se tornando mais trágica na segunda e na terceira fase. Além disso, se levarmos em consideração que a temática representada pelo primeiro termo é comum aos madrigais amorosos de todos os compositores e que, ao contrário, o termo "morte" representa um conceito menos recorrente, temos um indício de que a obra do compositor foi gradativamente se afastando da prática comum do gênero e se tornando cada vez mais destinada ao próprio compositor. Esta leitura quanto à importância que o termo "morte" foi tomando a partir da segunda fase nos é importante, pois o ideal poético do compositor passou a se consolidar efetivamente neste período. No entanto, ao analisarmos com mais aprofundamento os significados destes termos conseguimos delinear ainda mais a questão temática do ideal poético.

Mesmo sendo comum à maior parte dos compositores do Renascimento, o termo "amor" abrange uma gama maior de humores, além de seu significado corrente. Encontram-se distinções em seu uso desde a forma mais simplista – o amor como algo bom ou o amor como algo ruim – até utilizações mais complexas quando não se pode atribuir facilmente ao termo uma característica positiva ou negativa. Destaca-se, também, que o

dilema amoroso esteve presente em toda a biografia do compositor, pois todas as suas tragédias pessoais que conhecemos estão ligadas de alguma forma a este tema, como por exemplo, seu primeiro casamento encerrado de forma trágica, e também a depressão que o seguiu após sua segunda núpcia que também não foi bem-sucedida. Esta característica aponta a importância com que o assunto foi tratado por ele em sua própria obra.

O segundo termo, "morte", traz semelhanças em sua abrangência como o termo "amor", mas com maior aproximação à tragédia. Também possibilita utilizações contrastantes, como a morte em seu estado negativo e doloroso ou a morte como redenção e absolvição. Por ter sido muito utilizado, este termo contém dentro da obra de Gesualdo significados desde os mais nítidos e superficiais até interpretações abstratas e profundas, como a morte representando sensações que não estejam ligadas à morte física. Neste ponto nos deparamos com uma das imagens mais recorrentes e desenvolvidas por Gesualdo e que não poderia ser desconsiderada nesta análise: a morte desejada. O compositor recorre ao sentimento conflitante de desejar a morte como forma de encerrar seus tormentos, geralmente amorosos.

De todas as conjecturas que o uso constante destes dois termos pelo compositor poderia nos levar a fazer, o mais importante é que chegamos, através deles, à principal característica temática do ideal poético de Gesualdo, o gosto pelo oxímoro - figura de estilo que contém duas palavras aparentemente contraditórias ou incongruentes. Também pode ser definido como um paradoxismo, porém o conceito de oxímoro apresenta maior relevância ao contraste de significado dado aos termos opostos, o que torna esta definição mais próxima do uso feito por Gesualdo (HARRÁN, 1980: 12). Ao longo dos livros de madrigais encontramos constantemente frases poéticas que trazem este contraste, e percebemos que são nestas frases que Gesualdo mais se concentra e elabora sua música.

Como primeiro exemplo a reforçar esta característica, temos o relato contido no livro de Luisa Curinga (2008), que narra a tentativa do poeta Torquato Tasso de ter alguns de seus poemas musicados por Gesualdo. De um total de 40 textos inéditos enviados pelo poeta, apenas um foi aproveitado pelo compositor e faz parte de seu segundo livro de madrigais, mais especificamente de *Se così dolce è il duolo* (primeira parte) e *Ma se avverà ch'io moía* (segunda parte), que são respectivamente o quinto e o sexto madrigais deste livro. Além de evidenciar o cuidado que o compositor tinha com a escolha dos poemas, e também da não convergência que havia entre a estética de Tasso e o ideal de Gesualdo, esta história nos é importante por mostrar que este texto utilizado apresenta, perante os demais, elementos que agradaram o compositor. São estes elementos que nos interessam nesta investigação.

Primeira Parte
Se così dolce è il duolo
Deh, qual dolcezza aspetto
D'imaginato mio nuovo diletto.

Segunda Parte
Ma se avverà ch'io moia
Di piacer e di gioia
Non ritardi la morte
Sì lieto fine e sì felice sorte.

A extensão do poema, apenas 7 versos, já o encaixava dentro das predileções do compositor. A ausência de termos populares e alusões eróticas também são características inerentes a esta escrita que a deixava próxima do que Gesualdo procurava. No entanto, logo na primeira frase do texto encontramos o que, certamente, foi importante na escolha feita pelo compositor, o oxímoro entre *dolce* (doce) e *duolo* (dor). Este contraste explícito entre as ideias contidas na frase inicial se mantém ao longo de toda a narração, especialmente quando traz, na segunda parte, que o eu amoroso deverá morrer de prazer e de glória e, assim, conquistar no seu fim a feliz sorte. Ou seja, todo o poema é construído através do contraste entre morte e felicidade, dor e prazer, caracterizando sua base no princípio do oxímoro.

Outro exemplo característico deste uso está no segundo livro, com mais um poema de Torquato Tasso, *Se taccio il duol s'avanza*. Este texto foi publicado pela primeira vez em 1582 em *Scielta dele rime del Sig. Torquato Tasso* (TASSO, 1582: 88), e dedicado a Laura Peperata, importante figura da corte d'Este em Ferrara:

Se taccio il duol s'avanza,
Se parlo accresco l'ira,
Donna bella e crudel, che mi martira.
Ma pur prendo speranza
Che l'umiltà vi pieghi
Ché nel silenzio ancor son voci e prieghi.
E prego Amor che spieghi
Nel mio doglioso aspetto
Con lettre di pietà l'occulto affetto.

Na versão utilizada por Gesualdo, os últimos três versos são cortados, encerrando o poema na frase *Ché nel silenzio ancor son voci e prieghi*. Com esta simples alteração o compositor reforça a ideia do oxímoro entre os termos *silenzio* e *voci* (silêncio e vozes), além de conferir uma atmosfera bem mais dolorida e cruel. Nota-se que com este corte as palavras *amor*, *pietà* e *affetto* (amor, piedade e afeto) são retiradas do madrigal, enquanto que as anteriores *duol*, *ira*, *crudel*, *prieghi* (dor, ira, cruel, preces) se mantêm.

Exemplos como estes são encontrados facilmente ao longo dos seis livros e sua presença aumenta gradativamente no decorrer da composição dos livros ou conforme o ideal poético se solidifica na obra de Gesualdo. Portanto, esta quarta característica pode ser descrita como a predileção pelo tema amoroso descrito de forma dramática e utilizando largamente o recurso do oxímoro como elemento narrativo principal.

Além de descrever a última característica levantada neste texto sobre o ideal poético, a definição acima se encaixa perfeitamente na descrição do poema *Luci serene e chiare* e serve como última comprovação de quão próximo do ideal poético de Geusaldo este texto se encontrava. Retomando-o mais uma vez em sua íntegra, identificamos desde o primeiro *terceto* sua relação direta com o texto predileto de Gesualdo.

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio ***diletto****, non* ***dolore****.*

Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non ***dolor*** *nella piaga, ma* ***diletto****.*

O miracol d'amore!
Alma che tutta foco e tutta sangue
Si ***strugge*** *e* ***non si duol, more*** *e* ***non langue****.*

O poema que se inicia com uma alusão a "luzes serenas e claras[6]" se encerra com a ideia da morte lenta e desejada, em que afirma "morrer e não esmorecer". Mais uma vez nos deparamos com a morte desejada, que tão caro espaço possui no universo estético de Gesualdo, e mesmo ao longo desta curta narração amorosa, encontramos outros

[6] O termo italiano Luci pode ser também traduzido, em sentido não literal, como olhos, no caso deste poema.

oximoros como *dilleto* e *dolore*; *piaga* e *dilleto*. Utilizando apenas os últimos três versos deste poema, encontramos os elementos principais da última característica do ideal poético.

O miracol ***d'amore****!*
Alma che tutta foco e tutta sangue
Si strugge e non si duol, ***more*** *e non langue.*

O uso da temática amorosa próxima da tragédia, ao se referir ao "milagre do amor", em que a alma é toda fogo e toda sangue, e o encerramento baseado na ideia da morte que redime o eu lírico, ou então, a morte desejada apresentam-se como dois caros elementos de seu ideal poético. Por fim, temos o fato de ser um terceto que tem na primeira frase o centro na palavra "amor" e a última na palavra "morte", em sua variação *more*, o que reforça toda a ideia central do universo poético de Gesualdo.

Reforçando este entendimento sobre as imagens textuais criadas por este texto, temos a seguinte tradução livre para o português:

Luzes serenas e claras,
Vós me incendiastes, vós, mas prova o coração
No incêndio me deleito, sem dor.

Doces e caras palavras,
Vós me feris, vós, mas prova o coração
Sem dor na ferida, mas deleite.

Oh milagre do amor!
Alma que é toda fogo e toda sangue.
Se extingue e não sofre, morre e não esmorece

A tradução, que foi feita por estes pesquisadores, buscou por termos em português que fizessem sentido junto a este texto, levando em consideração todos os conhecimentos que já temos a respeito do ideal poético de Gesualdo. De todas as características estilísticas que poderíamos depreender desta tradução, a oposição de conceitos como dor e prazer e a temática geral baseada na tragédia amorosa são as que

melhor o traduzem, confirmando assim a quarta característica do ideal poético de Gesualdo e o alinhamento total do poema *Luci serene e chiare* a estas predileções do compositor.

Conclusão

A partir dos elementos levantados e analisados por este artigo, foi possível atestar que o madrigal *Luci serene e chiare* ocupa uma posição de destaque dentro da obra do compositor Carlo Gesualdo, especialmente no que concerne à relação música/texto. O conjunto de elementos estilísticos identificados por seu ideal poético nos revelou a total aproximação do texto escrito por Arlotti com o texto que Gesualdo buscava. Esta constatação nos permite explicar os motivos pelos quais este madrigal é o único a apresentar um texto escrito por outro autor utilizado na íntegra, sem nenhuma manipulação, em plena segunda fase de sua composição. Admitindo sua importância dentro da obra do compositor, este madrigal torna-se uma referência para se comprovar a existência do ideal poético e aprofundar seus conceitos.

As quatro principais características do ideal poético quando identificadas no poema *Luci serene e chiare* passam a apresentar relações mais íntimas entre si do que poderiam demonstrar se analisadas em madrigais distintos, revelando que são, na verdade, uma única pretensão poética. O poema mais enxuto, de linguagem culta, cuja temática vai além da simples narração amorosa, apresentando relevantes nuances subjetivas e dramáticas, nos demonstram que a busca de Gesualdo ia além de um estilo textual, mas sim por um universo estético específico. Este universo estético foi encontrado, ou concebido, a partir de sua chegada à cidade de Ferrara e sua imersão naquele contexto artístico.

Se somarmos a isto o fato de ter sido a cidade de Ferrara um importante centro de desenvolvimento do pensamento que permeou todo o período, o humanismo, e a arte poética ser a sua principal expressão, podemos concluir esta pesquisa atestando que o ideal poético de Carlo Gesualdo foi a junção de seus anseios pessoais com a essência do pensamento humanista encontrado na poesia ferrarense do final do século XVI, cuja representação fiel é o poema *Luci serene e chiare.*

Referências

BEMBO, Pietro**.** *Le prose del Cardinale PIETRO BEMBO nelle quali si ragiona DELLA VOLGAR LINGUA* – Divise in tre libri - con la vita del'autore scritta dal conte Giammaria Mazzuchelli. Milano: Per Giovanni Silvestri, 1824 [1525].

CURINGA, Luisa (Org.). *La musica del Principe* – studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa, Libreria Musicale Italiana, 2008.

EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971 [1949].

FINUCCI, Valeria (Org.). *Renaissance Transactions* – Ariosto and Tasso. Durham: Duke University Press, 1999.

GARBUIO, Rafael Luís. *Os madrigais de Carlo Gesualdo:* um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético**.** Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2015.

HARRÁN, Don. *"Maniera" e il madrigale:* una raccolta di poesie musicali del cinquecento. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1980.

IUDICA, Giovanni. *Il principe dei musici.* Palermo: Sellerio Editore, 1993.

LOCKWOOD, Lewis. Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21. *Early Music History*, Cambridge, v. 5, 1985.

LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. 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.

MCCLARY, Susan. *Modal Subjectivities:* Self-Fashioning in the Italian Madrigal. California: University of California Press, 2004.

MISURACA, Pietro. *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos, 2000.

POMPILIO, Angelo (Org.). *Guarini:* la musica, i musicisti. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1997.

RUSCELLI, Girolamo. *Trattato del mondo di compore in versi nella lingua italiana premesso al Rimario*. Venezia: 1680 [1560].

TASSO, Torquato. *Il scielta delle rime del Sig. Torquato Tasso*. Ferrara: Baldini, 1582.

WATKINS, Glenn. *GESUALDO The Man and His Music*. 2. ed. Oxford: Claredon Press, 1991.

WEISMANN, Wilhelm. *I madrigal di Carlo Gesualdo di Venosa* In: SPERANZA, Ennio (Org.). *Carlo Gesualdo – Principe di Venosa*. Roma: ISMEZ – Instituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno, 1998. p. 85-126.

Rafael Garbuio é doutor pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, onde desenvolveu sua pesquisa acerca da obra do compositor Carlo Gesualdo, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Fiorini com bolsa da FAPESP. Formou-se técnico em violão Clássico pelo Conservatório Municipal de Pirassununga "Cacilda Becker" no ano 2001, e Bacharel em Regência Plena pela Universidade Estadual de Campinas em 2008, onde foi aluno dos Maestros Carlos Fiorini e Eduardo Ostegren. Participou de Festivais em Juiz de Fora, Brasília, Poços de Caldas e São Paulo, e efetuou um estágio na Itália em 2014 onde atuou como regente convidado do Coro do *Conservatorio Estatale di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze*. Foi Regente Titular e Diretor Artístico do Co.Ca. (Coral Campinas) por oito anos e Regente e Diretor do Coral "Sintonia Unilever" de Valinhos – SP. É membro do grupo de pesquisa "Regência – Arte e Técnica" do Instituto de Artes da UNICAMP e cantor permanente do grupo "Camerata Anima Antiqua", especializado em música Renascentista. rafaelgarbuio@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini é Doutor em Música (Regência) e Mestre em Artes (Música) pela UNICAMP, Carlos Fiorini graduou-se em Regência e Composição pela mesma instituição. Desde 1998 é docente da área de Regência do Departamento de Música da UNICAMP. Trabalhou como Regente Assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como Regente e Diretor Musical do Festival "Aldo Baldin" de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo dedicado à música Renascentista. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral denominado "Regência – Arte e Técnica", do qual fazem parte o Coro do Departamento de Música e a Camerata Anima Antiqua e a Orquestra do departamento de Música da UNICAMP. fiorini.carlos@gmail.com