

EM BUSCA DA INSPIRAÇÃO DAS MUSAS

- uma investigação sobre as musas na iconografia musical
do fim do século XV ao século XVI italiano

Carin Zwilling¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é estudar a iconografia das Musas do Renascimento italiano. Durante este período, os elementos de fontes clássicas foram altamente prestigiados na reinterpretação dos valores humanistas. No estudo das Musas, uma variedade de fontes de referência levanta questões sobre as imagens mitológicas que oferecem amplas oportunidades iconográficas para os artistas. O retorno à Antiguidade no Renascimento trouxe nova vida a vários estilos de pinturas. Representações pictóricas de eventos musicais, no entanto, tiveram que ser tratados de uma forma muito peculiar, já que os instrumentos musicais gregos e romanos originais tinham desaparecido: pintores então tiveram que usar sua imaginação para dar atributos antigos aos instrumentos modernos.

Palavras chave: Musas, Iconografia Musical, Arquitetura, Pintura, Poesia e Música.

ABSTRACT

The aim of this article is to study the iconography of the Muses in Italian Renaissance. During this period, elements of classical sources were highly praised in humanistic reinterpretation of figures. In the study of the Muses, a variety of reference sources raises stimulating questions on mythological imagery, offering wide iconographic opportunities for the artists. The return to Antiquity in Renaissance brought new life to several styles of paintings. Pictorial representations of musical events, however, had to be treated in a very peculiar way, since authentic Greek and Roman musical instruments had almost completely disappeared: painters had to use their imagination to provide old attributes to modern instruments.

Key-words: Muses, Musical Iconography, Architecture, Painting, Poetry and Music.

¹ Carin Zwilling é Bacharel em Música e em Teologia, Especialista em Música Antiga pelo Sweelinck Conservatorium, Amsterdam; Mestre em História da Arte pela Universidade de Campinas; Doutora em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo. Atualmente faz Pós-Doutorado em Teologia na PUC-SP.

EM BUSCA DA INSPIRAÇÃO DAS MUSAS

- uma investigação sobre as musas na iconografia musical do fim do século XV ao XVI italiano -

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Cronos
banharam a tenra pele no Permesse
ou na fonte do Cavalo ou no Olmeo divino
e irrompendo com os pés fizeram coros
belos ardentes no ápice do Hélicon.
Daí precipitando-se ocultas por muita névoa
vão em renques noturnos lançando belíssima voz...

Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus
pai hineando alegam o grande espírito no
Olimpo dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som das bocas,
suave... Hineando alegam o espírito de Zeus no
Olimpo Musas olímpíades, virgens de Zeus porta-
égide.

HESÍODO, *Teogonia*, Proêmio: *Hino as Musas*.²

Originalmente consideradas deusas das belas artes, música e literatura, depois também abraçaram a História, Filosofia e Astronomia. A importância das Musas alcançou popularidade com os poetas que lhes atribuíram inspiração e gostavam de evocar sua ajuda. Nos séculos XV e XVI, na recuperação e reinterpretação dos mitos musicais da Antiguidade, elas apareceram em numerosas fontes musicais e literárias, além de inspirar os artistas que as representaram em afrescos e pinturas criadas para decoração de palácios.

As Musas, que tinham como principal morada o Monte Hélicon perto do Monte Olimpo, eram as filhas de Zeus e de Mnemósine (“Memória”). Após a derrota dos Titãs, os deuses pediram a Zeus que criasse divindades capazes de cantar condignamente a vitória dos Olímpicos. Zeus partilhou o leito de Mnemósine durante nove noites consecutivas e, no tempo devido, nasceram as nove Musas. Elas presidiam as Sete Artes Liberais [TRIVIUM (Gramática, Retórica e Dialética) e QUADRIVIUM (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música)], portavam inspiração aos artistas, especialmente os poetas, filósofos e músicos. Originalmente eram três: Melete (prática), Mneme (memória) e Aede (canção). Em Delfos foram nomeadas de acordo com as três cordas da antiga lira: Nete, Mese e Hypate. Na *Teogonia*, no entanto, Hesíodo atribuiu-lhes o consagrado número de nove e deu-lhes nomes, embora suas funções só fossem diferenciadas mais tarde. Foram identificadas com os seguintes atributos:

² HESÍODO, *Teogonia*. Proêmio: *Hino as Musas*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995, p. 105.

<u>MUSAS</u> (9 FILHAS DE ZEUS E MNEMÓSINE)	DOMÍNIO	SÍMBOLOS
CALLÍOPE ("bela voz")	Poesia Épica ou Heróica, de grande eloquência.	Coroa de louros ou de ouro, trombeta e quadro plano para escrever.
CLIO ("proclamadora")	História	Trombeta, coroa de louros e rolo de papel.
ÉRATO ("amorosa")	Poesia Amorosa; Geometria e Mímica	Lira (ou alaúde), capela de murta e rosas e Cupido com facho.
EUTERPE ("glamorosa")	Poesia Lírica; Aulodia	Flauta e coroa de hera.
MELPÓMENE ("canto")	Tragédia	Máscara trágica, coroa, coturnos, punhal e cetro.
POLÍMNIA ("de muitos hinos")	Poesia Sacra; Harmonia e Retórica	Cetro e rolo de papiro.
THALIA ("florescente")	Comédia	Máscara cômica e coroa de hera.
TERPSICHORE ("rodopiadora")	Canto Coral e Dança	Dança com a lira.
URÂNIA ("celeste")	Astronomia	Globo celeste, coroa de estrelas, trajando vestido azul.

<u>TRÊS GRAÇAS</u> (3 FILHAS DE ZEUS E EURÍNOME)	DOMÍNIO	SÍMBOLOS
AGLAIA ("resplendente")	Presidem a beleza e o encanto da natureza, proporcionando alegria e boa vontade aos deuses e aos mortais. Protegem os artistas e poetas. Por extensão, presidem os banquetes, as danças e os acontecimentos prazerosos.	Sempre representadas em trio, com roupas esvoaçantes ou nuas, e dançam abraçadas.
EUFROSINE ("agradável")		
THALIA ("florescente")		

Eram as companheiras das Três Graças [filhas de Zeus e de Eurínome – a amável beleza virgem do Oceano] e de Apolo – o deus da música. Sentavam-se perto do trono de Zeus, rei dos deuses, e cantavam sua grandeza, a origem do mundo e seus habitantes, além dos gloriosos feitos dos grandes heróis. As musas eram cultuadas através da Antiga Grécia, especialmente no Monte Hélicon, na Beócia e no Piério, na Macedônia – donde o nome de Piérides lhe é consagrado, ora no Pindo, entre o Epiro e a Tessália ora, enfim, na Fócida, nos dois cumes do Monte Parnaso. Elas estavam ligadas a Apolo, que lhes dirigia os cantos em torno da fonte de Hipocrene, cujas águas favoreciam a inspiração poética. Embora em Hesíodo já apareçam as nove Musas, seus nomes e funções variam muito, até que, na época clássica, seu número, nomes e atributos se fixaram.³

As filhas de Zeus nasceram para realizar uma tarefa muito preciosa:⁴

“trazer o esquecimento das tristezas e a trégua dos cuidados, administrando pausas, espaços de felicidade lânguida, na vida laboriosa, cansativa e penosa que é reservada aos mortais. O canto, seu único interesse. Sereias benfeitoras, portadoras de um esquecimento vivificante, fazem com que o luto, ao qual uma alma está profundamente ligada, em breve se apague. Quem ouve uma voz sair da boca de um poeta querido pelas musas, esquece as inquietações.”

A presença das musas na iconografia italiana do Renascimento pode ser atestada a partir dos anos 40 do século XV, onde se reconhecem os elementos das fontes clássicas, relacionados, sobretudo, na reinterpretação humanista das figuras.⁵ Se a inspiração em modelos literários e figurativos clássicos recobra um papel de primeiro plano na elaboração das imagens, a escolha e a combinação dos vários elementos dependem amplamente da concepção de valores e significados específicos, que os vários ambientes o determinam. O tema das musas, pela variedade de fontes de referência, levanta questões do imaginário mitológico, oferecendo ampla possibilidade iconográfica aos artistas.

O maior momento da pintura ferrarense é a decoração astrológica dos meses do Palácio Schifanoia.⁶ Além da fictícia participação arquitetônica, a representação de cada mês tem três partes: na superior, o triunfo da divindade cuja influência domina o mês; na central, os sinais do zodíaco e as três personificações astrais; na inferior as atividades humanas.⁷

³ Cf. BRANDÃO, J. de Souza, *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, pp.150-151.

⁴ ISSA, G. e DETTIENE, M., *Os Deuses Gregos*. “A Vida Cotidiana”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.36.

⁵ Cf. GUIDOBALDI, N., “Il Ritorno delle Muse nel Quattrocento”. New York, RIdIM/RCMI *Newsletter*, 1992, vol.17, no.1, pp.15-24.

⁶ O nome Schifanoia que vem do italiano “Schivar la noia”, evitar o tédio, e nos leva à origem do Palácio que hoje é sede do Museu de Arte Antiga.

⁷ Para mais informações vide: ARGAN, G. C., *História da Pintura Italiana*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p.355.

De acordo com Chastel,⁸ o salão dos “meses” do Palácio Schifanoia destinava-se a celebrar as potestades que regulam a vida, sendo cada mês evocado por seu “senhor” astral, numa *storia* explícita; um friso é consagrado ao signo zodiacal e as “decanos” correspondentes; o andar inferior mostra, enfim, como a vida da corte e a vida dos campos se desenvolvem sob o reinado dos Este, no luxo e na ordem, em harmonia com as leis da natureza. É a última palavra da pseudociência humanista, reguladas pelos tratados de Pietro d’Abano⁹ e de Mamilo.

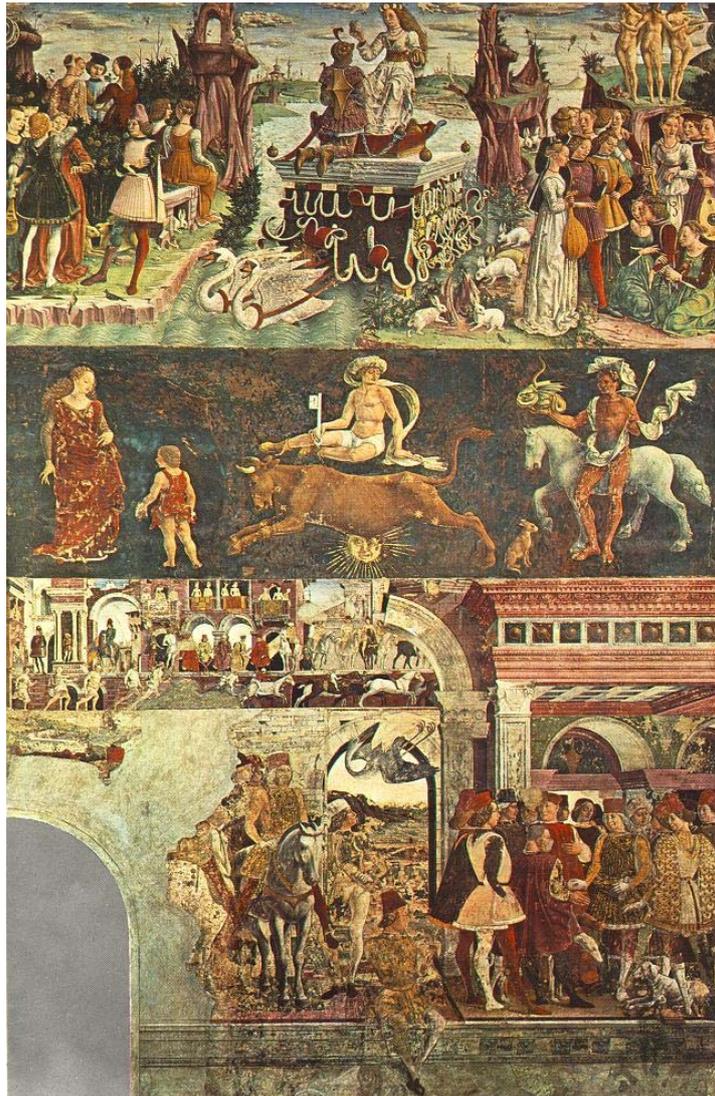
Entre os pintores que ali trabalharam sobressai-se Francesco Del Cossa (c.1436-1478): nas partes seguramente suas é visível a superposição de uma grande estrutura espacial cuidada e minuciosa quase de iluminura.

Os meses de março, abril e maio são de Cossa e seguem, em parte, os desenhos de Cosimo Tura. Sob o signo de Touro, que tem por sede o planeta Vênus, Francesco del Cossa insere as musas em cenas musicais de corte (com alaúdes, flautas doces, charamelas, liras, etc.) mescladas com a representação das Três Graças no canto superior direito.¹⁰

⁸ CHASTEL, A., *A Arte Italiana*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp.300-302.

⁹ Pietro d’Albano, também conhecido como *Petrus De Apono* ou *Aponensis* (c.1250 - c.1316), foi um filósofo italiano, astrólogo além de professor de medicina em Pádua. Nasceu na cidade italiana da qual ele toma o nome, hoje conhecida como Abano Terme. Ganhou fama ao escrever *Conciliator Differentiarum, quae inter Philosophos et Medicos Versantur*. Foi acusado de heresia e ateísmo, e chamado aos tribunais da Inquisição. Morreu na prisão antes do fim do processo.

¹⁰ Sobre os afrescos do Palácio Schifanoia em Ferrara, ver Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1979 (p.38, 47, 49, 156n, 209n, fig.6.a.).



Francesco del Cossa (c.1435–c.1477), *Triunfo de Vênus*.

Ferrara, Palácio Schifanoia.

Abaixo: detalhe com as Musas e as Três Graças ao fundo, no alto.



O tema das musas e as esferas aparecem no *De gentiliū deprum Imaginibus* de Ludovico Lazzarelli (1450–1500), um dos mais antigos manuais ilustrados de mitografia, onde as miniaturas são acompanhadas de descrições em verso, explicando seu significado. O *Trattatello*, articulado em dois livros, traz no primeiro as divindades planetárias terminando com uma explicação acerca da origem do universo através da música: “nascitur aeterno caelorum musica motu”; e no segundo aborda o tema de Apolo e as Musas.

Diretamente ligado a esse esquema iconográfico está o ciclo pictórico destinado ao *Tempietto delle Muse*, no Palácio Ducal de Urbino, que compreendia pinturas, hoje em parte dispersas, pintadas por Giovanni Santi e Timoteo Viti,¹¹ que usaram como fonte as miniaturas de Lazzarelli.¹² Nele os artistas fazem algumas modificações em relação à fonte, representando Apolo, como executante de *lira da braccio*, em seu duplo papel de condutor das musas e centro da harmonia planetária. Graças a um estudado programa iconográfico, essas figuras representadas no ato de tocar seus instrumentos, propõem uma celebração do “Bom Governo” em forma de música, declarando, sutilmente, como a música que ressoa na corte através do som dos instrumentos retratados em suas mãos, nada mais são que a realização da “harmonia mundis”.

De um pequeno vestíbulo se sobe ao *Tempietto delle Muse*. De forma retangular é a planta do templo profano. A pequena volta representa o motivo decorativo: a dicromia ouro-azul com pequenas inscrições lacunares, as quais são simples e lineares. Há uma inscrição latina: *quisquis ades laetus misis facundus cithare : nil nisi candor inest*. A luneta no fundo representa a águia com asas abertas, símbolo ducal. As paredes destruídas ao redor de 1632 eram revestidas de telas com representações das musas. Nesta data foram transferidas pelo Cardeal Barberini e doadas ao papa. Hoje as musas estão na Galeria Corsini de Florença.

¹¹ CALZANI, E., “Apollo e le Muse nello Studio del Duce di Urbino”, *L'Arte*, 1908 (p.225).

¹² Lazzarelli estava ligado ao ambiente de Urbino. Ele dedicou uma cópia de seu *Trattatello* ao próprio Federico de Montefeltro (hoje na Biblioteca Vaticana - Urb.Lat.717).



Erato, pintura



Thalia, pintura

Giovanni Santi e Timoteo Viti, *Le Muse, Tempietto delle Muse*,

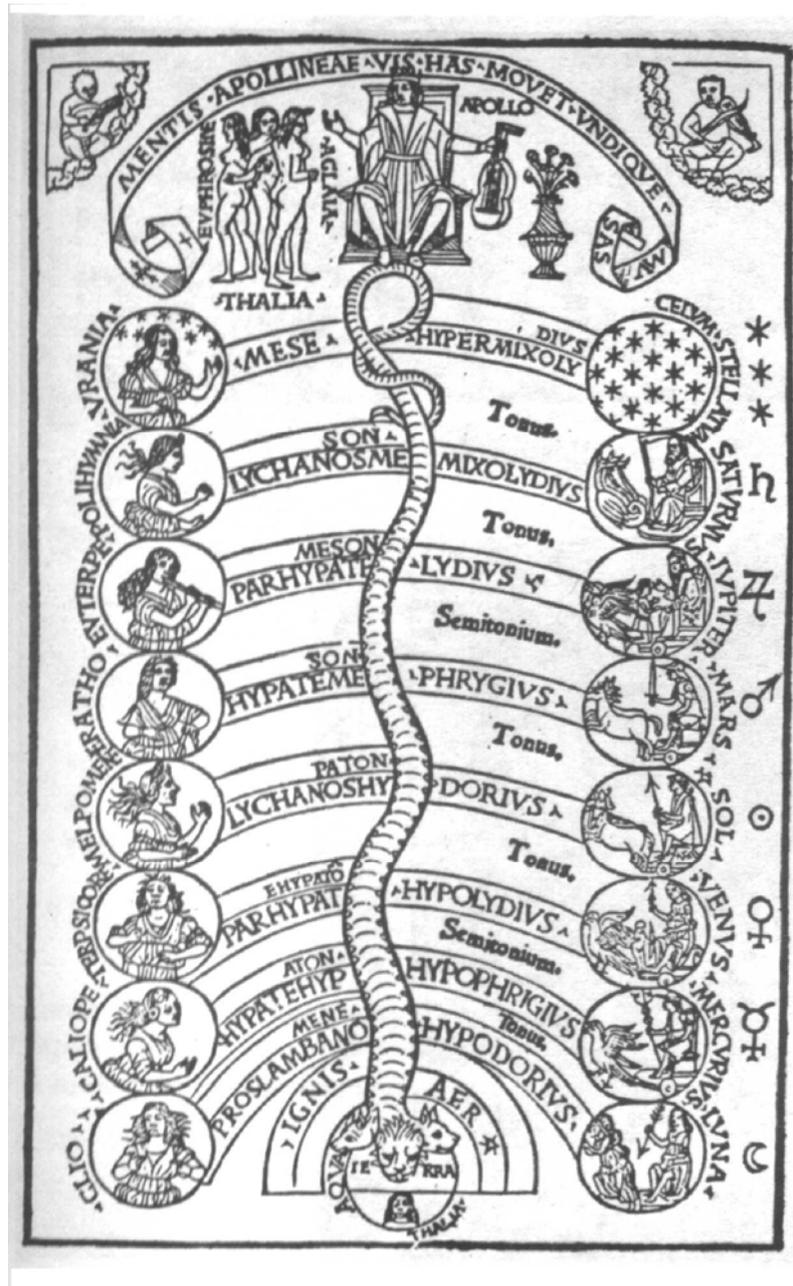
Palazzo Ducale, Urbino

(hoje na Galleria Corsini, Florença)

A interpretação das musas dentro do âmbito da cosmologia platônica, sobretudo graças aos escritos de Marsilio Ficino, teve grande difusão dando lugar até a outras soluções iconográficas.¹³ Entre as representações mais eficazes pode-se apontar o frontispício do livro de Franchino Gaffurio, *Pratica Musicae* (1496), que exprime a correspondência clara e direta entre as musas, as cordas da lira, as estrelas e os modos musicais.¹⁴ Esse “Universo Musicale”, como Franchino o chamou, traz no alto Apolo coroado segurando uma *viola da mano*, movendo o mundo com sua mente, como indica a faixa com a seguinte inscrição, acima dele: “mentis apollineae vis has movet vndiqve”. Nos cantos superiores duas pequeninas figuras tocam alaúde e violino.

¹³ Sobre o papel das Musas na Harmonia Planetária, sobretudo no influxo da teoria platônica (através da obra ficiniana) na teoria musical humanista ver C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985 (pp.160-190); Daniel P. Walker, “Ficino’s Astrological Music”, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London: The Warburg Institute, 1958 (pp.12-24).

¹⁴ Cf. HAAR, James, “The Frontispiece of Gaffuri’s *Pratica Musicae* (1496)”. *Renaissance Quarterly*, XXVII, 1974 (pp.7-22). Também ressaltado no artigo de A. P. de Mirimonde, “Les Allégories de la Musique”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1968 (pp.295-324).



“UNIVERSO MUSICAL”

Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, 1496.

O frontispício do livro de Franchino Gaffurio traz no alto ao centro *Apolo* – o deus da música – coroadado, segurando uma *viola da mano* (simbolizando a lira – seu atributo), movendo o mundo com sua mente, como indica a faixa com a inscrição, acima dele: “*mentis apollineae vis has movet vndiqve musas*”. A seu lado esquerdo estão as *Três Graças* (*Thalia, Euphrosine* e *Aglaia*). Nos cantos superiores duas pequeninas figuras tocam alaúde e *viola da braccio*.

O “universo musical” exprime a correspondência clara e direta entre as nove musas (*Urânia, Polímnia, Euterpe, Erato, Melpomene, Tersícore, Callíope, Clío*, e abaixo no centro - *Thalia*), as cordas da lira, os modos musicais e sua seqüência de tons e semitons (*hypodórico, hypofrígio, hypolídio, frígio, lídio, mixolídio e hypermixolídio*) e os respectivos planetas (*Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno* e o *céu estrelado*), entrelaçados por uma cobra com três cabeças. Abaixo de toda hierarquia os quatro elementos: *fogo, ar, água e terra*.

Uma interpretação posterior foi realizada por Filippino Lippi na Capela Strozzi em Santa Maria Novella, Florença.¹⁵ Encomendada por Fillippo Strozzi ao pintor em 1487 e completada em 1503, a decoração pictórica da capela demonstra a existência de um programa iconográfico sugerido talvez pelos filósofos da Academia Platônica, aos quais Lippi esteve ligado.¹⁶ As figuras foram colocadas dentro de uma decoração funerária evocando o canto das musas (entre uma enorme lira) na função de mediadoras entre os dois mundos.

Já no Palácio Orsini, em Bracciano, as musas são representadas na forma de meninas que dançam ao som do pandeiro e do pífaru, e não seriam de modo algum identificadas se seus nomes não aparecessem na didascália. A cena é apresentada num ambiente de festa com passatempos cortesãos. Assim, entre os componentes que entram na construção da imagem das musas no fim do século, são levadas em conta a dança e a representação de figuras contemporâneas que parecem interagir com os modelos figurativos clássicos numa estreita ligação de troca contínua.¹⁷

Ainda mais uma solução foi dada ao tema no século XV, a de Andrea Mantegna em seu *Il Parnaso*, hoje no Museu do Louvre. Baseado no esboço de Isabella d'Este, cujas musas estavam destinadas a ornamentar seu *Studiolo*, no Castelo de San Giorgio em Mântua.¹⁸ Neste caso, a dança das musas é acompanhada pelo som da lira de Apolo, participando também da cena Vênus e Marte, Amor e Vulcano. A complexidade da cena deu lugar a diversas interpretações ligando esta à celebração das bodas de Isabella e Francesco Gonzaga.¹⁹ Desta vez, porém, a dança refere-se a uma tradição clássica, a das três mênades dançantes, que ao fim do século era bem conhecida.²⁰

¹⁵ CHASTEL, A., *Art et Humanism à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959 (pp.161-167); WINTERNITZ, E., "Muses and Music in a Burial Chapel: An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi", in *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, (pp.166-184).

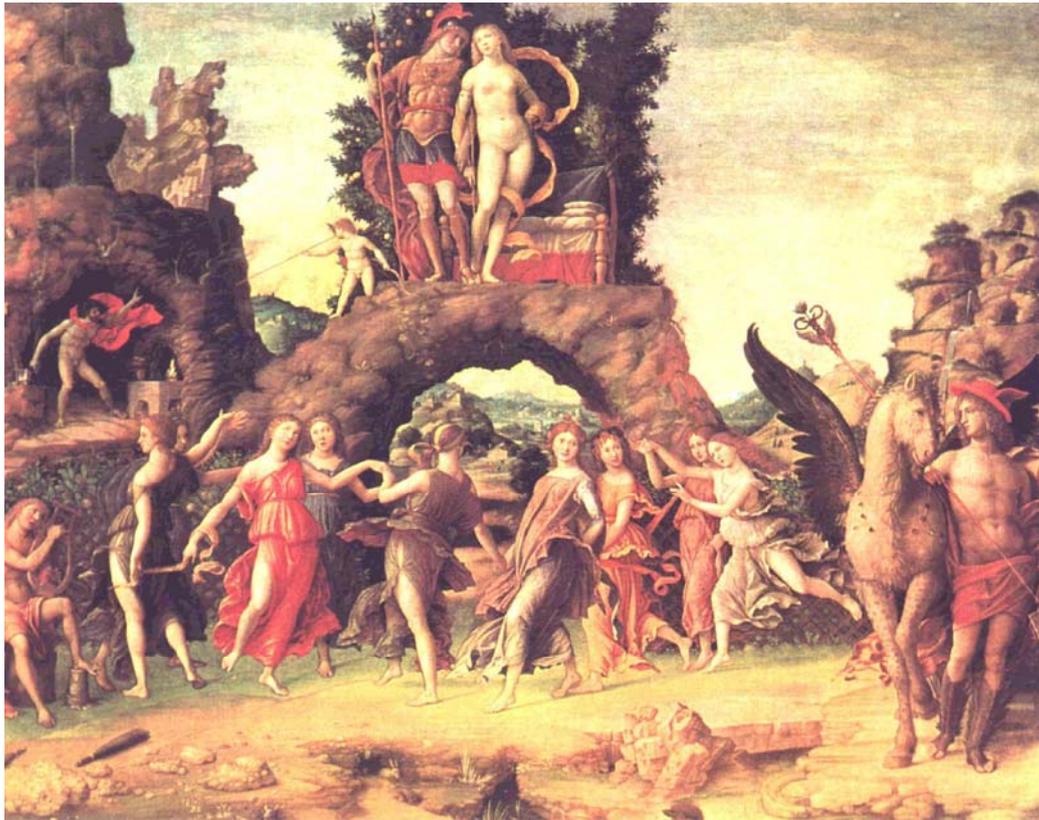
¹⁶ CHASTEL, A., *Marcel Ficin et l'art*. Genebra: Droz, 1975 (p.184).

¹⁷ Sobre esse tipo de troca em relação a outros temas iconográficos, ver, Antonio Pinelli, "Feste e Trionfi: Continuità e Metamorfosi di un Tema", in: *I Generi e I Temi Ritrovati*, org. Salvatore Settis. Turim: Einaudi, 1985, II (pp.279-350).

¹⁸ VERHEYEN, E., *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*. New York: New York University Press, 1971.

¹⁹ Cf. LEHMAN, P. W., "The Sources and Meaning of Mantegna's "Parnassus", in *Samothracian Reflection: Aspects of the Revival of Antique*. Princeton: Princeton University Press, 1973 (pp.59-178); GOMBRICH, E., "Un Interpretazione del Parnaso di Mantegna", in *Imagini Simboliche: Studi sull'arte nel Rinascimento*. Turim: Einaudi, 1978 (pp.116-120).

²⁰ Cf. BOBER, P. P. e RUBINSTEIN, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller, 1987 (p.79, fig.38).



Andrea Mantegna (1431 – 1506), *Il Parnaso* (datada de 1497)

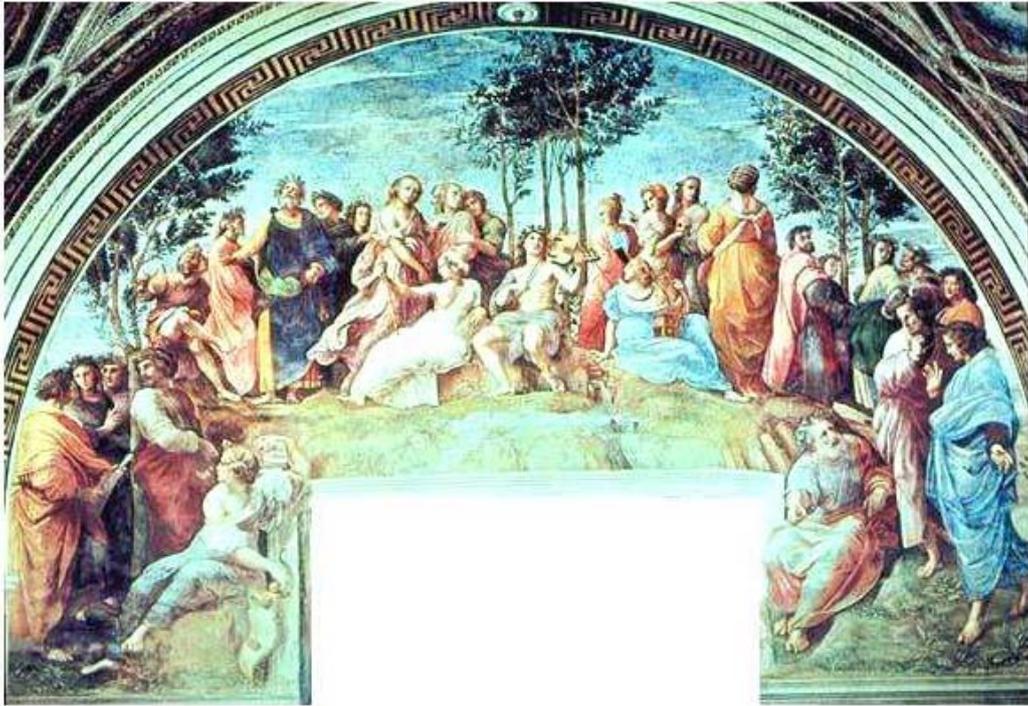
Paris, Museu do Louvre

Andrea Mantegna (1431-1506), um dos mais importantes pintores do norte da Itália do século XV. Foi grande mestre da perspectiva ótica e introdutor da técnica a óleo na Itália, arte aprendida nos ateliês dos mestres franco-flamengos. Na tela *Parnasso*, uma pintura alegórica encomendada por Isabella d'Este, retrata as *Nove Musas* dançando ao som da lira de *Apollo*, sentado no canto inferior esquerdo da tela. À direita *Mercurio*, o deus mensageiro, é representado com seu caduceu (símbolo da cura) e com *Pégaso*, o cavalo alado. No centro superior, *Vênus* e *Marte* e logo abaixo destes, *Cupido*, o pequenino deus do amor que aponta sua flecha para *Vulcano*, o deus do metal, que expressa seu ciúme diante da traição de sua esposa, a deusa da beleza, com o deus da guerra.

O Renascimento deu vida a diferentes formas de música e pintura. Dentro das artes plásticas ela se traduziu por um retorno a Antigüidade. Na música, a questão foi tratada de outra maneira, uma vez que os instrumentos musicais autênticos gregos e romanos desapareceram. Todavia os poetas e teóricos usaram sua imaginação para dotar os instrumentos modernos dos atributos antigos. Assim a lira de Apolo ou de Orfeu transformou-se na *viola da braccio* ou no alaúde, sem, no entanto perder sua conotação mitológica. Ao fazer essa transmutação de antigo em moderno as duas artes puderam se reencontrar nos temas antigos de caráter musical. Essa questão, delicada, uma vez que não necessariamente na mesma obra os pintores representaram os instrumentos de modo ortodoxo, ou seja, observando estritamente seu enquadramento histórico. Nesses temas de origem mitológica ou mesmo antiga ocorreu um verdadeiro *mélange*, podendo aparecer nas telas, afrescos e painéis, uma lira grega junto com um alaúde renascentista ou ainda uma *viola da gamba* ou da *braccio*, sem, no entanto prejudicar a harmonia do todo. Dessa maneira, o tema das musas chega ao século XVI nas obras dos artistas mais significativos.

Em 1508, Rafael (1483-1520) foi chamado a Roma pelo Papa Júlio II para executar afrescos em quatro pequenas *stanze* ou salas, no Palácio do Vaticano. A *Stanza della Segnatura* (1509-1511) contém os mais famosos afrescos do pintor, aparte de terem sido a primeira obra executada pelo grande artista no Vaticano, marca o início do Alto Renascimento. O programa iconográfico dos afrescos é relacionado com sua função. Foi certamente estabelecido como sentido teológico para representar as três maiores categorias do espírito humano: Verdade, Bondade e Beleza. Verdade Sobrenatural é ilustrada na *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento* (Teologia), enquanto a Verdade Racional é ilustrada na *Escola de Atenas* (Filosofia). A Bondade é expressa nas Virtudes Cardinais, Teológicas e na Lei. A Beleza é representada no *Parnasso*, com Apolo e as Musas rodeados por grandes poetas. Os afrescos do teto são ligados às cenas dos afrescos das paredes.

A sala toma o nome da mais alta corte do céu – a *Segnatura Gratiae et Iustitiae*, que era presidida pelo Sumo Pontífice, usada como sala de reunião na metade do século XVI. Originalmente a sala foi usada por Júlio II (pontífice entre 1503 e 1513) como biblioteca e escritório pessoal.

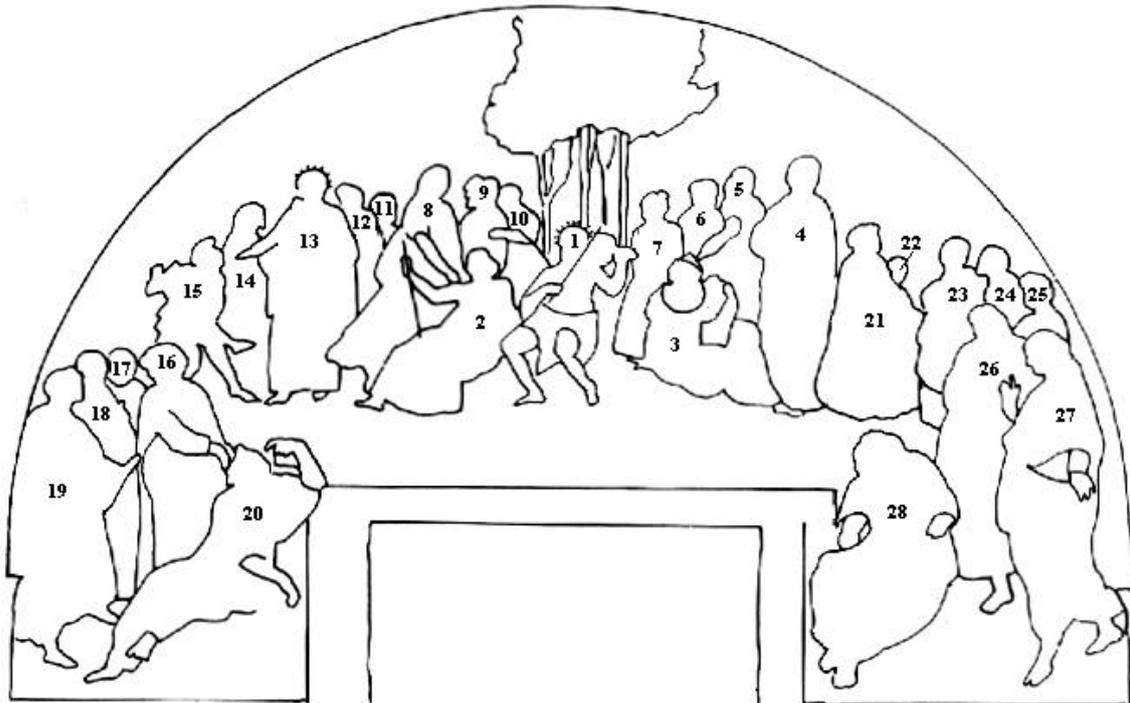


Rafael Sanzio (Urbino, 1483 – Roma, 1520)

Il Parnasso

Vaticano, *Stanza della Segnatura* (1509 – 1511)





STANZA DELLA SEGNATURA

PARNASSO

1. APOLO

2. CALLIOPE

8. THALIA

9. CLIO

10. EUTERPE

11. STATIUS

12. VIRGÍLIO

13. HOMERO

14. DANTE

15. ÊNIO

16. ANACREONTE

17. PETRARCA

18. CORINNA

19. ALKAIOS

20. SAPPHO

3. TERPSICHORE

4. ÉRATO

5. POLIMNIA

6. MELPOMENE

7. URÂNIA

21. ARIOSTO

22. BOCCACIO

23. TIBULL

24. TEBALDEO

25. PROPÉRCIO

26. OVÍDIO

27. SANNAZZARO

28. HORÁCIO

Os afrescos da Villa Barbaro-Volpi em Maser, realizados por Paolo Veronese (Verona, c. 1528 – Veneza, 1588), em c.1560–1561 constituem um momento capital no desenvolvimento artístico do pintor – a conclusão de seu período juvenil.²¹ A decoração mural da *Sala a Crociera* com oito musas musicistas,²² corresponde a uma temática precisa e bem orquestrada, articulando a temática mitológica com toques profanos contemporâneos. Sobre as paredes do braço menor da sala, Veronese insere dentro de nichos as musas, cada qual, portando e tocando seu instrumento (alaúde, lira, trompete, trombone de vara, flauta, pandeiro e o último não identificado), intercaladas pelo *trompe l'oeil* de pequenas figuras que parecem espreitar por detrás de uma porta entreaberta. Sobre o embasamento, camafeus monocromáticos trazem cavaleiros montados em seus cavalos. Essas figuras, tão díspares, não perturbam a evocação da fábula antiga, pois o conjunto da obra, em termos do programa decorativo, tem uma trama plástica extremamente bem articulada. A educação maneirista de Veronese, amadurecida nos exemplos mantovanos, dão a seu estilo uma inimitável faculdade de construir no espaço, elaborando de baixo para cima, grupos de figuras de elegante harmonia.

Ridolfi ressalta a influência da viagem feita por Veronese a Roma no plano de Maser, “não tanto por ver, segundo o costume comum, a grandeza da Corte, mas como pintor, a magnificência dos edifícios, as pinturas de Rafael, as esculturas de Miguelângelo, e as célebres estátuas...”.²³ Coletti confirma a afirmação de Ridolfi destacando a forte admiração do pintor por Miguelângelo, permitindo-lhe também gostar, com maior consciência, do classicismo rafaelesco e ao mesmo tempo, conhecer o grotesco.²⁴ E Palluchini fala que as impressões romanas estavam ainda nítidas nos olhos de Veronese quando implantou a estrutura decorativa acentuando certo gosto pelos ritmos clássicos rafaelescos.²⁵

Já na Libreria Vecchia de São Marcos, Paolo Veronese participa do empreendimento de três *tondi* representando respectivamente a Alegoria da Música, a Alegoria da Aritmética e Geometria e a Alegoria da Honra, recebendo por eles o prêmio da “Corrente de Ouro” dado pela Procuradoria Marciana. “O quadro onde a Música foi pintada”, atesta Vasari,²⁶ “foi aquele em que três belíssimas jovens são retratadas; uma delas, a mais bela, toca um grande *lirone da gamba*... Das outras duas, uma toca o alaúde e a outra canta de um livro. Cerca delas há um

²¹ Do período maduro de Veronese vem a decoração em afresco (c. 1561) da Villa Barbaro em Maser. Aqui ele estendeu a arquitetura real da villa (1555-59) construída por Andrea Palladio com pinturas imitando a arquitetura, povoada com personagens mitológicos e ficcionais equivalentes aos reais habitantes da villa.

²² Veronese pinta na *Sala a Crociera* somente oito Musas, pois as enquadra simetricamente nos nichos arquitetônicos laterais às quatro portas monumentais.

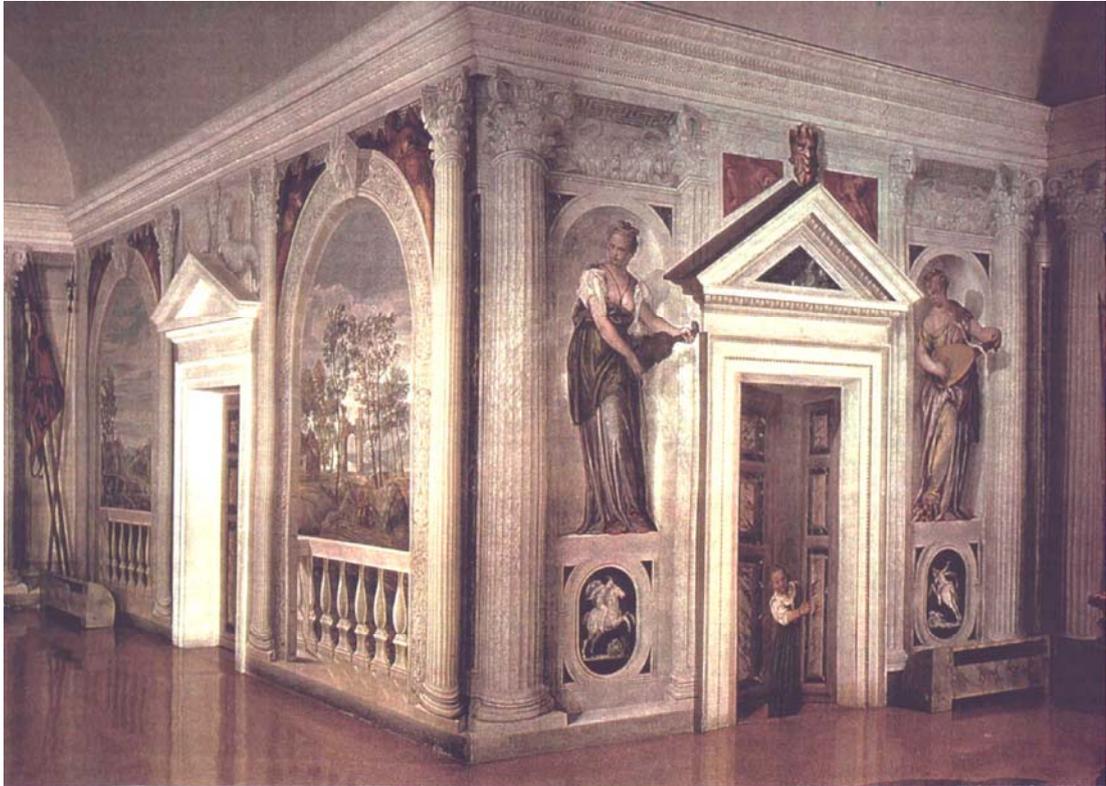
²³ RIDOLFI, C., *Le Maraviglie dell'arte...*, Venezia, 1648, vol. 2 (ed. Von Hadeln, 1914-1924).

²⁴ COLETTI, L., *Veronese e la pittura veronese del suo tempo*. Pisa, 1941.

²⁵ PALLUCCHINI, R., *Veronese*. Milano: Arnoldo Mondadori Ed., 1984 (p.45).

²⁶ VASARI, G., *Le Vite...*, 1568 (ed. Milanesi, VI, p.373).

Cupido sem asas que toca o *graveceballo*”.²⁷ Com esse *tondo*, Veronese une o tema da Alegoria da Música às figuras das musas. Nele o pintor mostra haver composto as proporções das figuras acentuando o princípio da distensão das superfícies cromáticas, mediante a cadência de gestos amplos e cuidadosamente pintados.



Paolo Caliari da Veronese (1528-88), *Sala das Musas*

Villa Barbaro-Volpi, Maser (c. 1561)

Do período maduro de Veronese vêm a decoração em afresco (c. 1561) da Villa Barbaro-Volpi em Maser. Aqui ele estendeu a arquitetura real da *Villa* (1555-59), construída por Andrea Palladio, com pinturas imitando a arquitetura, povoada com personagens mitológicos e ficcionais equivalentes aos reais habitantes da *Villa*.

Veronese pinta dentro de nichos arquitetônicos as musas, cada qual portando e tocando seus instrumentos (alaúde, lira, trompete, trombone de vara, flauta e pandeiro), intercaladas pelo *trompe l'oeil* de pequenas figuras que parecem espreitar por detrás das portas entreabertas. No embasamento, camafeus monocromáticos representando cavaleiros montados em seus cavalos.

²⁷ Para uma análise detalhada da questão musical neste *tondo*, ver Emanuel Winternitz, “Musical Instruments and the Art Historian” in *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, (p.55).



Paolo Caliari da Veronese (1528-88), *A Alegoria da Música*.
Veneza, Libreria Vecchia de São Marcos.

Na Libreria Vecchia de São Marcos, Paolo Veronese participa do empreendimento de três *tondi* representando respectivamente *A Alegoria da Música*, *A Alegoria da Aritmética e da Geometria* e *A Alegoria da Honra*, recebendo por eles o prêmio da “Corrente de Ouro” dado pela Procuradoria Marciana.

Segundo Vasari em *Le Vite...*: “o quadro onde a Música foi pintada foi aquele em que três belíssimas jovens são retratadas; uma delas, a mais bela, toca um grande *lirone da gamba*... Dentre as outras duas, uma toca o alaúde e a outra canta a partir da partitura. Cerca delas há um Cupido sem asas que toca o *gravecembalo*”.

Com esse *tondo*, Veronese une o tema da *Alegoria da Música* às figuras das *Três Musas*. Nele o pintor mostra haver chegado a uma exatidão nas proporções das figuras, acentuando o princípio da distensão das superfícies cromáticas, mediante a cadência de gestos amplos e cuidadosamente pintados em uma perspectiva absolutamente inédita, vista de baixo para cima.

Outro pintor ligado a Veneza, retrata as musas em cena de concerto ao ar livre. Jacopo Tintoretto (1518 – 1594) dedica duas telas ao tema, uma no Palácio Real de Hamptoncourt e outra no Museu de Modena. Usando elementos daquele tema nascido com Giorgione-Tiziano, mesclando passado e presente, concebe o concerto numa paisagem escarpada, provavelmente no monte dos deuses, pois como diz Homero na *Ilíada*, “o Olimpo não um lugar vazio, apresenta atributos físicos, dizem que é escarpado” (canto V, v.367, 868), “escavado por precipícios” (canto I, v.499; v.754). Numa atmosfera sombria, entre nuvens acinzentadas, as musas executantes de instrumentos musicais da época (flauta doce, alaúde, *viola da gamba*, *viola da braccio*) reúnem-se em torno da organista. A cena atemporal traz ainda uma menção a Apolo, apenas sugerida pela *viola da braccio* que sorrateiramente aparece entre as nuvens. Já na tela de Hamptoncourt a composição destaca o nu feminino, diferenciado-se também pela escolha dos instrumentos, tendo nesta, no lugar do órgão um cravo.

O momento de afinidade máxima entre Andrea Schiavone e Jacopo Tintoretto está representado na tela do Concerto de Castelvechio, em Verona, onde as musas esvoaçantes fazem música em torno do órgão de tubos banhado de sol. Nessa obra, toda menção à tela do mestre veneziano, ainda traz dois alaúdes, flauta doce, *viola da mano* e *da braccio*.



Jacopo Tintoretto (c.1518-94), *As Nove Musas*.

Museu de Modena (acima)

Richmond upon Thames, Royal Palace of Hamptoncourt (abaixo)

Jacopo Tintoretto dedica duas telas ao tema das musas, uma no Museu de Modena e outra no Palácio Real de Hamptoncourt. Concebe o tema como um grande concerto numa paisagem escarpada, provavelmente no Olimpo, pois segundo Homero na *Iliada*, “o Olimpo não um lugar vazio, apresenta atributos físicos, dizem que é escarpado” (canto V), escavado por precipícios (canto I).

Na tela de Hamptoncourt a composição destaca o nu feminino, diferenciado-se também pela escolha dos instrumentos, tendo agora, no lugar do órgão um cravo, e no lugar do alaúde uma viola da mano.

Giulio Romano²⁸ (1492 – 1546) ficou famoso pelas pinturas ilusionistas com exagerado naturalismo, afrescadas nas paredes e tetos do *Palazzo del Tè* em Mântua, combinando figuras musculosas em movimento, comparáveis à obra de Miguelângelo, que teve o prazer de conviver durante sua estadia no Vaticano como assistente de Rafael. Esta decoração foi encomendada pelo Duque Federico Gonzaga II, para seu palácio de verão na Ilha del Tè, construído e idealizado por Giulio Romano (c.1525-35). Entre os afrescos destacam-se os da Sala dos Titãs, a Sala de Psique e a Sala das Musas, por sua temática mitológica. O palácio e seus afrescos são considerados como uma das mais importantes manifestações arquitetônicas do Maneirismo.²⁹

Loggia delle Muse

Trata-se do vestíbulo através do qual os convidados passavam do Pátio de Honra ao ambiente interno onde eram recepcionados. Na complexa decoração são exaltados os modelos culturais do mecenas, Federico II Gonzaga.

O programa decorativo (que alude à soberania da Música e da Poesia) identifica a loggia ao centro, do lado setentrional do Palazzo, como morada ideal das Musas e de Virgílio: quase um segundo *Parnaso*. Nas lunetas localizadas acima das portas se reconhece a fonte Hippocrene e a Musa Urânia (ou talvez a ninfa Castália) em cuja proximidade emerge a cabeça do poeta Virgílio. Nas paredes há cenas de Orfeu entre os animais e Eurídice acompanhada por Aristeo.

O gosto geral da decoração lembra os arabescos, mas também as pinturas egípcias, motivos caros à emblemática renascentista sempre apoiada na Antigüidade, como: a coroa, a esfinge, o escaravelho, a máscara, a trompa, a harpa, o delfim, o cão, a serpente, etc.

A voluta contém nove painéis em estuque, retratando as musas que dão nome à *loggia*. No painel central Apolo abraça uma musa. As musas são circundadas por emblemas clássicos e modernos, pintados em afresco dentro de requadros tendo seus nomes escritos em hieróglifos egípcios, e na dança das musas com Apolo são identificadas por seus nomes em grego.

²⁸ Giulio Romano foi mencionado por Vasari (III,100,105,298). Há desenhos baseados em Romano por um artista anônimo, num livro de Mântua, editado por Huelsen & Egger (1916, 6r,10r,18r).

²⁹ Para maiores informações a respeito do Palácio Te vide: BELLUZZI, Amedeo, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*, *Mirabilia Italiae* 8, Modena, Italia: Franco Cosimo Panini, 1998.



Giulio Romano (1492 – 1546), *As Nove Musas com Apolo*.

Mântua, Palazzo del Tè, *Loggia delle Muse*.

O tema das musas vai interessar não só aos pintores italianos. Como destaca Mirimonde, o *Concerto das Musas* é um motivo apreciado pelos mestres do Norte como Heemkerke, Frans Floris, Spränger, Bouasse, Wtewäel, Martin de Vos, Hendrik de Clerk e tantos outros, não só no século XVI como também no XVII.³⁰

³⁰ MIRIMONDE, A. P. de, “Les Concerts des Muses chez les Maitres du Nord”. *Gazette des Beaux-Arts*, mars, 1964 (pp.129-158).

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G. C., *História da Pintura Italiana*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- BELLUZZI, Amedeo, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*. *Mirabilia Italiae* 8, Modena, Italia: Franco Cosimo Panini, 1998.
- BOBER, P. P. e RUBINSTEIN, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London: Harvey Miller, 1987.
- BRANDÃO, J. de Souza, *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- CALZANI, E., “Apollo e le Muse nello Studio del Duce di Urbino”, *L'Arte*, 1908.
- CHASTEL, A., *A Arte Italiana*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____, *Art et Humanism à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- _____, *Marcel Ficin et l'art*, Genebra, Droz, 1975.
- COLETTI, L., *Veronese e la pittura veronese del suo tempo*. Pisa, 1941.
- GUIDOBALDI, N., “Il Ritorno delle Muse nel Quattrocento”. New York, *RIIDIM/RCMI Newsletter*, 1992, vol.17, no.1 (pp.15-24).
- ISSA, G. e DETTIENE, M., *Os Deuses Gregos*. “A Vida Cotidiana”. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E., “Un Interpretazione del Parnaso di Mantegna”, in *Imagini Simboliche: Studi sull'arte nel Rinascimento*. Turim: Einaudi, 1978 (pp.116-120).
- HAAR, James, “The Frontispiece of Gafori's *Pratica Musicae* (1496)”. *Renaissance Quarterly*, XXVII, 1974 (pp.7-22).
- HESÍODO, *Teogonia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- LEHMAN, P. W., “The Sources and Meaning of Mantegna's “Parnassus”, in *Samothracian Reflection: Aspects of the Revival of Antique*. Princeton: Princeton University Press, 1973 (pp.59-178).
- MIRIMONDE, A. P. de, “Les Concerts des Muses chez les Maitres du Nord”. *Gazette des Beaux-Arts*, mars, 1964 (pp.129-158).
- _____, “Les Allégories de la Musique”, *Gazette des Beaux-Arts*, dec. 1968 (pp.295-324).
- PALISCA, C. V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- PALLUCCHINI, R., *Veronese*. Milano: Arnoldo Mondadori Ed., 1984.
- PINELLI, A., “Feste e Trionfi: Continuità e Metamorfosi di un Tema”, in: *I Generi e I Temi Ritrovati*, org. Salvatore Settis. Turim: Einaudi, 1985, II (pp.279-350).

- ROMANIS, A. de, *Le Muse*, site www.italica.rai.it/rinascimento/parole_chiave/schede/muse.htm
- RIDOLFI, C., *Le Maraviglie dell'arte...*, Venezia, 1648, vol. 2 (ed. Von Hadeln, 1914-1924).
- WALKER, D. P., "Ficino's Astrological Music", *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*. London: The Warburg Institute, 1958 (pp.12-24).
- VASARI, G., *Le Vite...*, 1568, ed. Milanesi, VI.
- VERHEYEN, E., *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*. New York: New York University Press, 1971.
- WINTERNITZ, E. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- _____, "Muses and Music in a Burial Chapel: An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi", *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (pp.166-184).