

Leonardo Yuji Takiy

**A Passagem da Renascença para o Barroco (1580 – 1600/10)  
sob o viés do “Pensamento Sistêmico”**

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
São Paulo, SP – Brasil  
2009  
LEONARDO YUJI TAKIY

**A Passagem da Renascença para o Barroco (1580 – 1600/10)  
sob o viés do “Pensamento Sistêmico”**

**Monografia apresentada como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em Música com  
Habilitação em Instrumento – Violão Erudito  
pela UNESP/IA – Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Artes – São Paulo, SP -  
Brasil.**

Orientador:  
Prof<sup>o</sup> Dr. Paulo Castagna

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
São Paulo, SP – Brasil  
2009

**AGRADECIMENTOS**

Primeiramente à Deus por tudo que sou e tudo que tenho.

Ao meu pai, minha mãe e meu irmão que me amam, me educaram e sempre me apóiam.

Aos meus professores que me ensinam.

Aos meus amigos que sempre posso contar.

(em especial: Daniel, Cido, Jesus e Renato)

Ao meu colega de turma, Caio Barros,

pela ajuda na digitalização dos exemplos musicais e na revisão do texto.

À minha amiga Nathália Domingos pela disposição na revisão do texto.

E ao Prof. Dr. Paulo Castagna que se dispôs a me orientar.

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,  
sondern macht sichtbar.“

“A Arte não reproduz o visível,  
faz visível.”

Paul Klee

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. Problemática e Comentário acerca da delimitação e datação da Passagem da Renascença para o Barroco .....	2
3. Panorama geral sobre o “Pensamento Sistêmico” .....	3
4. Maneirismo Renascentista.....	7
4.1 – Definição Geral.....	7
4.2 – Contexto Histórico.....	10
4.3 – O Maneirismo em Música – <i>musica reservata</i> .....	11
4.4 – Exemplos Musicais.....	12
5. <i>Camerata Fiorentina</i> .....	15
5.1 – Exemplos Musicais.....	16
6. <i>Prima e Seconda Pratica</i> .....	18
6.1 – [Tabela] Principais diferenças entre a <i>prima pratica</i> e a <i>seconda pratica</i> .....	19
6.2 – Exemplos Musicais.....	20
7. Aplicação do “Pensamento Sistêmico” .....	21
7.1 – Cap. 2. Problemática e Comentário a cerca da delimitação e datação da Passagem da Renascença para o Barroco.....	21
7.2 – Cap. 4. Maneirismo Renascentista .....	22
7.3 – Cap. 5. <i>Camerata Fiorentina</i> e 6. <i>Prima e Seconda Pratica</i> .....	23
8. Conclusão .....	24
Referências Bibliográficas.....	25

## 1. Introdução

O presente trabalho pretende investigar sob o viés do “Pensamento Sistêmico” a “Passagem da Renascença para o Barroco”; a saber, 1580- 1600/10.

Para efeito de organização e delimitação, cujo período temporal é grande (1580-1600/10), selecionamos três grandes pontos representativos a transição da Renascença ao Barroco, os quais correspondem: ao período do “Renascimento Tardio” ou “*Late-Renaissance*”, ao período do “Início do Barroco” ou “*Early Baroque*” e a um elemento de coesão entre os extremos. Para o “*Late-Renaissance*” elegemos o maneirismo renascentista (ou *musica reservata*) como ponto, já para o “*Early Baroque*”, a *Camerata Fiorentina*, e ao elemento de coesão, a *Prima e Seconda Pratica*.

O período histórico da presente pesquisa (1580-1600/10) se enquadra em tempos de crise no mundo. Crise esta que se revela em quase todos os âmbitos: Político, Econômico, Social, Filosófico, Científico, Religioso. Deste modo, a música, objeto principal para esta investigação, não foge a regra. Aliás, tem sua figuração nas mais curiosas e até ainda incompreendidas formas de manifestações musicais/artísticas já realizadas – como, por exemplo: a música dos maneiristas; de Gesualdo, Luzzaschi, Marenzio.

Por fim, é importante reiterar o esforço que será feito para que resultado do trabalho se configure em uma leitura do período, que tenha como base o “Pensamento Sistêmico”, atribuído a Ludwig von Bertalanffy.

## 2. Problemática e Comentário acerca da delimitação e datação da Passagem da Renascença para o Barroco

Apesar de claro e consensual que os elementos e as características necessárias à qualificação do Barroco já estejam presentes do século XVII em diante; muitas fontes, entre elas, fontes de referência, como o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, discordam com relação à datação de seu início.

Alguns como Hill e Palisca, em seus respectivos livros; a saber, ambos: *Baroque Music*; creditam ao início do Barroco 1580 e seu fim em 1750. Já outros como Blume, em seu *Renaissance and Baroque Music*, de 1600 a 1750. Até mesmo o dicionário *Grove Dictionary of Music and Musicians*, destoa de todos outros, atribuindo seu início a 1540, seu declínio 1730, e fim 1750. “Tal como em outras épocas, as datas limites são apenas aproximativas dado que muitas características do Barroco se evidenciaram antes de 1600 (1580, e até mesmo 1540), e muitas já estavam em declínio em 1730.” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 308).

Todavia, apesar de pontualmente discordantes, todos autores concordam que é na virada do século XVI para o XVII que ocorrem enormes mudanças. Mudanças tão significativas que já nos fazem pensar sobre a passagem ou a transição de períodos. Entretanto, essas mudanças não vieram a destruir tudo que vinha antes, como *tabula rasa*, mas sim, como toda passagem e transição entre períodos, vieram fazer a releitura dos elementos antigos, atribuindo a eles novas conotações concordantes a nova estética, aos novos pensamentos.

Com a terceira fase do madrigal italiano (c.1560 – c.1620), conhecida como *musica reservata* ou manerismo em música, a estrita polifonia horizontal abre margens a uma nova visão mais acordal vertical. Fórmulas cadenciais típicas e o uso intenso de cromatismos começam a delinear os limites da “nova harmonia” e da *seconda pratica*. Os madrigalismos – representação musical dos afetos do texto – são levados a extremos, conduzindo no Barroco Tardio (*High Baroque*) o conceito de *Affektenlehre*. Neste momento, a dissonância adquire uma nova conotação, deixa de ser mera dissonância, a ser utilizada como recurso expressivo que enfatiza as paixões do texto. Outro fato importante desta virada de séculos fora à criação da *Camerata Fiorentina*. Nela, muito dessa *nuove musiche* se fará presente. Em suma, com todos estes elementos antes citados e muitos outros, já podemos pensar na transição da Renascença para o Barroco.

### 3. Panorama geral sobre o “Pensamento Sistêmico”

O “Pensamento Sistêmico”, ainda não muito utilizado para pesquisas em Artes, propõe totais novas condutas e perspectivas para a investigação e a ciência. Contrária a clássica idéia mecanicista Cartesiana de método para o saber, o “Pensamento Sistêmico” preza pelo uso de sistemas abertos na investigação e pela busca de uma “totalidade” na ciência. Sistemas abertos propõem que não necessariamente a soma das partes resulta no todo, podendo sim, muitas vezes, se configurar em algo novo. Propõem-se, agora, estudos multi e interdisciplinares. Muda-se a perspectiva da parte para o todo.

Suas origens e raízes são “complexas”, segundo palavras de seu próprio autor, o biólogo, Ludwig von Bertalanffy (1901-1972). Surge na História no momento em que a tensão entre as partes e o todo se torna mais forte. No momento em que a clássica idéia iluminista, mecanicista e segmentária Cartesiana de método para o saber começa a ser questionada.

“A necessidade resultou do fato do esquema mecanicista das séries causais isoláveis e do tratamento por partes ter se mostrado insuficiente para atender aos problemas teóricos, especialmente nas ciências bio-sociais, e aos problemas práticos propostos pela moderna tecnologia.” (BERTALANFFY, 1977, p.28).

A alta tecnologia de nosso tempo nos levou “a pensar não em termos de máquinas isoladas, mas em termos de ‘sistemas’.” (BERTALANFFY, 1977, p. 18). A construção e o entendimento de “sistemas” tão complexos e diversos como mísseis balísticos teleguiados, veículos espaciais, chips de computadores superavançados, genética, mapeamento do DNA, mecânica quântica, estudos de linguagem, *psique*, *Gestalt*, e a compreensão dos mecanismos que regem o sistema social demandam “(...) (a) reunião de componentes originados em (campos, áreas do conhecimento e) tecnologias heterogêneas (...)” (BERTALANFFY, 1977, p. 18); a saber, mecânica, eletrônica, química, física, social, econômica, biológica, filosófica, histórica, cultural, artísticas e etc... Tornou-se necessário um “enfoque sistêmico” e uma reorientação do conhecimento que não mais valoriza as partes, mais sim, o todo.

A ênfase nas partes é “(...) chamada de mecanicista, reducionista ou atomística; a ênfase no todo, de holística, organísmica ou ecológica. Na ciência do século XX, a perspectiva holística tornou-se conhecida como ‘sistêmica’, e a maneira de pensar que ela implica passou a ser conhecida como ‘Pensamento Sistêmico’.” (CAPRA, 1996, p. 33)



O pensamento Cartesiano acredita na fragmentação e no fracionamento do todo complexo para sua compreensão e entendimento. Prega que o conhecimento deve ser alcançado pela divisão do todo complexo; que pelo estudo e investigação das partes se pode alcançar o entendimento do todo. “René Descartes criou o método do pensamento analítico, que consiste em quebrar fenômenos complexos em pedaços a fim de compreender o comportamento do todo a partir das propriedades de suas partes.” (CAPRA, 1996, p. 34). Tal perspectiva reinou como o pensamento guia para a ciência até o início do século XX. “O enfoque mecanicista então prevalecente (início do século XX), que acabamos de mencionar, parecia desprezar ou negar de todo exatamente aquilo que é essencial nos fenômenos da vida.” (BERTALANFFY, 1977, p. 29). Para Descartes, o mundo é dividido em dois domínios fundamentais, independentes e separados; a saber, mente e matéria. Desta forma, o universo material, incluindo os organismos vivos, era para Descartes como uma máquina, “(...) que poderia (através da matemática) ser entendida completamente analisando-a em termos de suas partes menores.” (CAPRA, 1996, p. 35). “O mundo (é, para Descartes) uma máquina perfeita governada por leis matemáticas exatas.” (CAPRA, 1996, p. 35). Apesar de tudo isso, o pensamento Cartesiano ainda hoje possui seu valor; pois, além de sua incontestável importância histórica e conquistas, continua sendo utilizado e demonstra-se suficiente a alguns sistemas vigentes. O “Pensamento Sistêmico” não veio a destruir o Cartesianismo, ele apenas o questiona e nos faz pensar sobre a possibilidade de uma nova leitura e orientação a ciência. Tanto o “Pensamento Sistêmico” quanto o pensamento Cartesiano podem e convivem juntos. Algo semelhante ao que ocorreu com a Relatividade de Einstein. A teoria de Einstein explica tanto os fenômenos de ordem newtoniana quanto os de dimensões macro.

“Entretanto, ainda utilizamos a teoria de Newton para todos os objetivos práticos, porque a diferença entre suas previsões e aquelas da teoria geral da relatividade é muito pequena nas situações com que normalmente lidamos. (A teoria de Newton apresenta sobretudo a grande vantagem de ser muito mais simples de se aplicar do que a de Einstein!)” (HAWKING, 1988, p. 30).

Por outro lado, o Pensamento Sistêmico defende que “as propriedades essenciais de um organismo, ou sistema vivo, são propriedades do todo, que nenhuma das partes (individualmente) possui.” (CAPRA, 1996, p. 40). Prega que a mera soma das partes não resulta no todo, mas sim, em algo totalmente novo. Suas propriedades essenciais, ou ‘sistêmicas’, surgem das interações e relações entre as partes com algo independente. Isto é, suas “propriedades são destruídas quando o sistema é dissecado, física ou teoricamente, em elementos isolados.” (CAPRA, 1996, p. 40) Neste contexto a análise mecanicista se mostra totalmente insuficiente.

Além disso, o “Pensamento Sistêmico” é ‘contextual’, já o método cartesiano, analítico. Contextual, pois se concentra em “princípios de organização básicos”, e suas relações, e não em “blocos de construção básicos”, como objetos alheios.

“A ciência cartesiana acreditava que em qualquer sistema complexo o comportamento do todo pode ser analisado em termos das propriedades de suas partes. A ciência sistêmica mostra que os sistemas vivos não podem ser compreendidos por meio da análise. As propriedades das partes não são propriedades intrínsecas, mas só podem ser entendidas dentro do contexto do todo maior. Deste modo, o pensamento sistêmico é pensamento ‘contextual’ (...)” (CAPRA, p. 46).

Outro conceito importante ao “Pensamento Sistêmico” é a noção de que organismos vivos são “sistemas abertos”, pois se alimentam de um fluxo contínuo de matéria e energia externas a permanecerem vivos:

“O organismo não é um sistema estático fechado ao mundo exterior, contendo sempre os componentes idênticos; é um sistema aberto num estado (quase) estacionário (...) onde materiais ingressam continuamente vindos do meio ambiente exterior, e neste são deixados materiais provenientes do organismo.” (BERTALANFFY, in CAPRA, 1996, p. 54).

Logo, sistemas abertos propõem, por sua própria essência, serem produtos não apenas de suas propriedades internas, mas também das ressonâncias de seu entorno. Da mesma forma que tais sistemas são dependentes de elementos externos para sua sobrevivência, os elementos externos os influenciam e os condicionam a serem o que são.

A busca de Bertalanffy pela “totalidade” na ciência, ou “ciência geral de totalidade”, pautava-se em sua observação de que conceitos e princípios ‘sistêmicos’ podem ser aplicados em diferentes campos do conhecimento, independentemente de sua natureza.

“O paralelismo de concepções gerais ou, até mesmo, de leis especiais em diferentes campos”, explica Bertalanffy, “é consequência do fato de que estas se referem a ‘sistemas’, e que certos princípios gerais se aplicam a sistemas independentemente de sua natureza.” (BERTALANFFY, in CAPRA, 1996, p. 55).

Desta forma, Bertalanffy acreditava que sua “Teoria Geral dos Sistemas” poderia servir de arcabouço conceitual para a unificação de várias disciplinas científicas que no decorrer da História se fragmentaram.

“A ‘teoria geral dos sistemas’ deveria ser (...) um meio importante para controlar e estimular a transferência de princípios de um campo para o outro, e não será mais necessário duplicar ou triplicar a descoberta do mesmo princípio em diferentes campos isolados uns dos outros. Ao mesmo tempo, formulando critérios exatos, a ‘teoria geral dos sistemas’ se protegerá contra analogias superficiais que são inúteis na ciência.” (BERTALANFFY, in CAPRA, 1996, p. 55).

Por fim, provavelmente, a idéia principal do “Pensamento Sistêmico” para a presente pesquisa é a noção de redes e teias que a ciência sistêmica nos traz.

“Na visão mecanicista, o mundo é uma coleção de objetos. Estes, naturalmente, interagem uns com os outros, e portanto há relações entre eles. Mas as relações são secundárias (...). Na visão sistêmica, compreendemos que os próprios objetos são *redes de relações*, embutidas em *redes maiores*. Para o pensador sistêmico, as relações são fundamentais. As fronteiras dos padrões discerníveis (‘objetos’) são secundárias (...).” (CAPRA, 1996, p. 47).

“A percepção do mundo vivo como uma *rede de relações* tornou o *pensar em termos de redes* – expresso de maneira mais elegante em alemão como *vernetzes Denken* – outra característica-chave do pensamento sistêmico.” (CAPRA, 1996, p. 47). Interessante observar como o ‘*pensar em termos de redes*’ se relaciona a idéia de ‘sistemas abertos’, pois da mesma forma que ‘sistemas abertos’ se influenciam e se condicionam por ressonâncias externas, o ‘*pensar em termos de redes*’ também compreende a importância do externo na constituição do ser. Tanto o todo quanto as partes podem ser entendidos como ‘sistemas’ que se inter-relacionam a constituição do todo complexo e de redes.

## 4. Maneirismo Renascentista

### 4.1 – Definição Geral

Estética do fim da Renascença que em linhas gerais trata da oposição aos valores clássicos de equilíbrio, harmonia e proporção; da forte presença do subjetivo individual; do virtuosismo retórico; das tendências ao bizarro, superemotivo; da preocupação com os problemas de estilo e artificialidade; em suma, trata-se de uma arte em crise.

O Maneirismo constitui-se num afastamento das doutrinas estéticas baseadas “nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade.” (HAUSER, 2007, p. 16). Para o Maneirista a representação artística pautada nestas doutrinas resultava em uma não realidade, ilustrava algo que não era, “parecia desprezível, senão inteiramente falso.”

“O avanço estilisticamente coerente e contínuo da Renascença não poderia por mais tempo ser considerado como certo, mas foi ligado a determinadas condições. A beleza e a disciplina da forma já não bastavam, para as novas gerações despedaçadas por conflitos [crise política, econômica, social, religiosa...]; o repouso, o equilíbrio e a ordem da Renascença pareciam desprezíveis, senão verdadeiramente falsos. A harmonia se afigurava irreal e morta, a falta de ambigüidade parecia supersimplificação, a aceitação incondicional das regras parecia autotraição.” (idem, p. 17).

Assim, o Maneirismo é fundamentalmente um estilo anticlássico, antinaturalista, e paradoxal. Anticlássico, pois destrona doutrinas estéticas baseadas “nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade.”. Para os Maneiristas, sua arte é produto da tensão entre opostos. Os artistas estavam conscientes das contradições insolúveis da vida, desejando assim, demonstrá-las, enfatizá-las, e não ocultá-las. Todavia, ao assim fazê-lo, os Maneiristas distorciam a realidade a sua *maniera*; a saber, superemotivo, ‘*pathoslógico*’, doentio.

Diferentemente de como muitos associam à Renascença a idéia de período das doutrinas clássicas por excelência, se constata tal pureza de estilo (clássico) apenas em obras localizadas. Generalizar a Renascença junto à idéia de estilo clássico é algo realmente muito mais fácil e prático. Todavia, nem sempre o caminho mais fácil e prático é o correto. Aliás, muitas vezes se figura como o mais longo, no qual se pré-supõe um “aprendizado” mais “rápido” e facilitado inicial para depois (“re”)aprender o que de fato acontece na realidade.

“Assim, é apenas em sentido *limitado* que se pode qualificar a Renascença como clássica, e permanece a questão de saber até que ponto o classicismo foi possível numa época tão dinâmica quanto a Renascentista, que encerrava em seu bojo todos os fermentos da Idade Média em desintegração e da crise iminente devido ao colapso do equilíbrio recém-adquirido.” (idem, pp. 16-17).

Da leitura do Maneirismo como um período de crise parece certo crer na idéia de que o próprio “ser” carrega em si o seu próprio “não-ser” como algo iminente. A exemplo do classicismo, que parece carregar em si mesmo o anti-classicismo. Muitas vezes, pensamos que o anti- se figura em perigos externos, sendo que cegos não percebemos que nosso próprio contrário se encontra em nós mesmos. A semente para a crise ou o choque dos contrários, muitas vezes se figuram num único só. “(..) a crise deve ter em parte radicado na natureza do próprio classicismo da Renascença, pois os sintomas de ruptura com os princípios clássicos surgiram antes mesmo que as forças destrutivas às quais se poderiam atribuir aquela crise se fizessem sentir.” (idem, p. 17)

Interessante notar aqui que Hauser utiliza termos como maneirismo, naturalismo, classicismo referindo-se algumas vezes a estilo, e em outras a períodos históricos. Da leitura ‘sistêmica’ da História, um período histórico nada mais é do que um sistema que se constitui em uma rede de estilos, onde cada estilo também é por sua vez um sistema. Desta forma, o estilo clássico neste contexto se dissocia ao período Clássico. Podendo, deste modo, aparecer como fator contribuidor a constituição da diversa realidade.

Assim, a melhor maneira de se portar perante o estudo da Renascença é de ter a noção de que o classicismo sempre esteve presente; de que o estilo que presa pela ordem, proporção e harmonia andam em estado contínuo durante toda Renascença. Entretanto, o classicismo puro e simples se faz presente apenas em obras localizadas. Parece ser, exatamente como os Maneiristas enxergavam, frutos de um sonho, de um mundo utópico e perfeito.

“Obras como a *Última Ceia* de Leonardo, a *Disputa* de Rafael ou a primeira *Pietà* de Michelangelo formam sonhos de anseios por uma vida na qual corpo e alma fossem apenas diferentes aspectos, cada qual tão precioso quanto o outro, com o mesmo propósito final. Foram produtos de uma grande arte utópica e não de um mundo harmonioso.” (idem, p. 17).

Disso, logo concluímos que a idéia de Maneirismo como o elemento que destrói o classicismo é igualmente errada. O Maneirismo apenas contrasta o classicismo no sentido de que destrona o ideário clássico, mas não que o destrói. Nada em História e em Arte funciona como *tabula rasa* uma seguida da outra; os períodos, os estilos e as estéticas andam em paralelo. Umas, em alguns momentos, tomam a dianteira, outras, depois. Daí a importância de uma leitura sistêmica da História. Como exemplo: a Renascença que tem em si diversas linhas antagônicas que andam e convivem em paralelo para a criação, ou melhor, para a edificação do que chamamos de Renascença. A Renascença só é esta fascinante Renascença, pois fora resultado de uma “época tão dinâmica” e multifacetada.

A partir do século XVIII é considerada arte de cunho pejorativo, devido sua procura falida de originalidade. “(...) o preciso, o rebuscado, o presumido, que querem distinguir-se do comum, mas carecem de talento, parece-se com os modos de quem escuta a si próprio, ou se move como se estivesse em cena.” – KANT, in *Crítica do Juízo*, par. 49. Já o século XX o reabilita por acreditar ter sido mal-interpretado e até mesmo negligenciado. Segundo Hauser (pg.16), isso ocorre, pois, para ele, “uma reavaliação do maneirismo só [é] possível em uma geração que experimentara um choque como o que está associada à origem da arte moderna.”. E conclui (pg. 16), “Por mais novo e sem precedentes que isso possa parecer, há muitos paralelos entre a época do Maneirismo e a nossa, e a significação que as obras daquela época adquiriram aos olhos de nossa geração parece estar antes aumentando do que diminuindo.”. Logo, nossa época está tão mais próxima do Maneirismo quanto podemos imaginar. Atualmente, podemos perceber isso facilmente. Acabamos de nos defrontar com uma crise econômica mundial. Nossa sociedade se revela cada vez mais “líquida”, onde, segundo o filósofo polonês Zygmunt Bauman in *Modernidade Líquida* (2000), nossos valores e conceitos mais básicos são colocados em questionamento. E paradoxalmente ou não, isso tudo acontece em paralelo aos mais surpreendentes avanços que o homem já pode imaginar nos campos da ciência e tecnologia.

Por fim é necessário observar que o Maneirismo não é sinônimo de Libertinagem. Muito pelo contrário, comprova mais uma vez que Liberdade é algo completamente distinto de Libertinagem.

“O período do maneirismo que é objeto do presente estudo foi sem dúvida marcado pelas convenções mais impessoais, inflexíveis e mecânicas. Este, contudo é somente um de seus aspectos, pois, lado a lado com os produtos mais uniformes, ele nos brinda com algumas das criações mais originais, singulares e arrojadas do espírito humano.” (idem, Prefácio, p. 9)

O Maneirismo com todo seu mecanicismo, não é de forma alguma preso, estagnado às regras, ou iliberto, pelo contrário, se ilustra nas “criações mais originais, singulares e arrojadas do espírito humano”. Liberdade não se impõe como possibilidade de tudo e para tudo, mas sim de que determinado e delineado seus limites, neste se faz livre.

“Os artistas da época não tinham necessidade de se libertar dos meios artísticos estereotipados e da linguagem formal corrente; em suas mãos as próprias convenções tornavam-se produtivas. A mesma linguagem era usada pelo gênio e pelo incompetente, a originalidade sentia-se livre e movia-se desenvolta dentro dos limites dos meios de comunicação estabelecidos.”. (idem, Prefácio, p. 10).

Deste modo, o Maneirismo imprime sua total Liberdade em sentido claro e discordante de Libertinagem. Sua originalidade e seu exercício de Liberdade moviam-se dentro dos limites das convenções, dos pontos de vista; em suma, de sua época.

## 4.2 – Contexto Histórico

Seu contexto histórico é de crise política, econômica, social, filosófica, científica e religiosa.

“As condições sociológicas e psicológicas que resultaram em convenções (limites), a imobilização do espírito e a separação de suas formas da natureza criadora (Antropocentrismo), a despersonalização e retificação das relações humanas e da alienação do homem a respeito de si próprio são ... [os elementos que] no processo histórico e no desenvolvimento [nos] levou à produção de obras que, apesar de sua natureza convencional (não libertina), figuram entre as maiores do gênero humano.” (idem, Prefácio, p. 10, grifos meus)

A formação das Monarquias Nacionais, o Mercantilismo, o aparecimento da Burguesia, as Grandes Navegações, o Novo Mundo, a Imprensa, o Humanismo, o Antropocentrismo são alguns dos pontos que marcam o contexto, no qual o Maneirismo se apresenta. Trata-se de um período impar para a História, pois é a partir do Renascimento que os Pensadores assinalam o início da Idade Moderna.

“Como os fatores econômicos, políticos, sociais e culturais entrelaçam-se, condicionam-se e influenciam-se reciprocamente, o Renascimento não foi um fenômeno isolado, mas um dos elos da vasta cadeia que assinala a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. No plano econômico processava-se o Renascimento comercial, que culminou na expansão ultramarina dos séculos XV e XVI. No plano político ocorria a centralização do poder, que resultou na formação do Estado moderno. No plano social, as cidades tornavam-se expressivas (urbanização), e a burguesia, classe ligada à nascente economia comercial (o Mercantilismo), adquiria importância.” (COSTA, 1999, p. 38).

No plano filosófico, o Humanismo, linha que presa pela total valorização do homem, introduz a concepção Antropocêntrica. No plano científico, a cosmologia de Copérnico, Galileo e Kepler mudam a visão de mundo, e do homem no Universo. O Geocentrismo dá lugar ao Heliocentrismo. E a mecânica de Newton “coroou a ciência do século XVII.” (CAPRA, 1996, p. 35). No plano religioso, o Renascimento marca “... a transição da cultura medieval para a moderna, rompendo lentamente o monopólio cultural até então exercido pela Igreja.” (COSTA, 1999, p. 38). A Reforma Protestante e o movimento de Contra-Reforma, resposta dos católicos as inovações e propostas protestantes, moveram e modificaram por completo a Europa deste período. Como resultado destas revoluções religiosas, a Europa tornou-se campo de batalhas, guerras e conflitos; como as Guerras Religiosas na França (1562~1598), o Massacre da Noite de São Bartolomeu (1572), a Guerra dos Trinta Anos (1618~1648) e etc...

### 4.3 – O Maneirismo em Música – *musica reservata*

Já em música, o maneirismo adquire duas acepções. Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), Maneirismo é:

1. “Termo tomado de empréstimo à crítica de arte para designar aspectos do estilo do final do século XVI e início do XVII, em que efeitos de impacto (especialmente harmônicos), visando ilustrar certas passagens do texto (madrigalismos), têm precedência sobre um tratamento mais amplo da forma musical. Entre os compositores considerados maneiristas incluem-se Willaert, Rore, Gesualdo; algumas obras de Marenzio e de Monteverdi também podem ser consideradas como pertencentes a esta categoria.”

2. Muitas vezes designa “afetação de estilo”, é freqüente em transições de períodos ou fases artísticas, como por exemplo, o Rococó.

Além disso, o termo *musica reservata* é utilizado como sinônimo do maneirismo em música. Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994):

*Musica reservata* é a “expressão aplicada a um aspecto do estilo ou execução de música ao final do século XVI. É encontrada com várias definições e implicações em textos de 1552 a 1625, tendo sido interpretada de maneiras contraditórias, continuando a ser tema de debate entre os eruditos. Não obstante, concorda-se em geral que *musica reservata* é música com expressividade ampliada, que apresenta um texto com intensidade e num estilo ‘reservado’ aos entendidos e especialistas. Assim, ela não se caracteriza por uma única técnica, mas por fatores como cromatismo ou modulações de impacto.”

Desta forma, não fugindo de sua acepção geral de arte anticlássica, desequilibrada, antinatural, o Maneirismo em música ou *musica reservata* se figura na música de compositores como Carlo Gesualdo de Venosa, John Dowland, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, etc...

A *musica reservata* tem como principais características:

- Grande uso de cromatismos
- Valorização da dissonância
- Modulações de impacto
- Progressões cromática, paralelas e de mediantes
- Articulações abruptas



#### 4.4 – Exemplos Musicais

John Dowland – ‘Farewell’ – obra para alaúde renascentista solo in Dv.5.78.3 [f. 43V – 44]

The image displays a musical score for John Dowland's 'Farewell' for lute solo. The score is written in a single system with five systems of music. The instrument is labeled 'Alaúde' on the left. The music is in common time (C) and features a chromatic melodic line in the right hand, which is the focus of the example. The left hand provides a harmonic accompaniment. The score includes measure numbers 5, 9, 13, and 17. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Exemplo de um tema cromático maneirista – lá, si, si bemol, dó, dó sustenido e ré – como alicerce composicional desta *fantasia*.

Luca Marenzio – ‘Solo e pensoso i più deserti campi’ de Francesco Petrarca (1304-1374)  
 in ‘di Luca Marenzio il Nono Libro di Madrigali a cinque voci (...)’ Veneza, 1599.

First system of the musical score, measures 1-6. The score is for five voices: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), Quinto (Alto), and Basso (Bass). The lyrics are:

Canto: So - lo, e pen - so - so i più  
 Alto: Solo, e pen - so - so i più de - ser - ti cam - pi  
 Tenore: So - lo, e pen - so - so i più de - ser - ti cam - pi  
 Quinto: So - lo, e pen - so - so i  
 Basso: So - lo, e pen -

Second system of the musical score, measures 7-12. The lyrics are:

de - ser - ti cam - pi vo' mi -  
 i più de - ser - ti cam - pi vo' mi - su - ran - do vo' mi -  
 i più de - ser - ti cam - pi vo' mi - su - ran - do, a pac - ci tar - di, e  
 più de - ser - ti cam - pi vo' mi - su - ran - do, a pac - ci tar -  
 so - so i più de - ser - ti cam - pi vo' mi - su - ran - do, a pac - ci tar - di, e

Third system of the musical score, measures 13-18. The lyrics are:

su - ran - do, a pac - ci tar - di, e len - ti e gli oc chi  
 su - ran - do, a pac - ci tar - di, e len - ti e gli oc chi por  
 len - ti vo' mi - su - ran - do a pac - ci tar - di, e len - ti  
 di, e len - ti a pac - ci tar - di e len - ti  
 len - ti vo' mi - su - ran - do, a pac - ci tar - di, e len - ti

Escala cromática ascendente de lá a lá e descendente de lá a ré no canto.



## 5. *Camerata Fiorentina*

Criada e fundada em meados de 1870/80 pelo nobre cortesão Fiorentino Giovanni Bardi (1534~1612), a *Camerata Fiorentina* teve um importante papel no transcorrer da História da Música. Nela, intelectuais, poetas, artistas e músicos se reuniam ao redor de Bardi, que os patrocinava (mecenato) e os liderava, a fim de discutir, experimentar e pesquisar Filosofia, Ciência e Arte. Seus principais membros, ao presente estudo, foram o humanista Girolamo Mei (1519~1594), o músico, alaudista e teórico Vincenzo Galilei (c.1520~1591), o cantor, compositor e teorbista Giulio Caccini (1551~1618), entre outros.

Vista com a representação da ‘perfeição’, a ‘música grega’ foi um dos principais temas nas discussões da *Camerata*. Bem como os antigos (da Idade Média e do Renascimento), a *Camerata* também faz sua (re)leitura dos valores gregos, criando, desta forma, a sua *maniera* uma *Nuove Musiche*.

Mei, um importante membro nas discussões sobre música grega, em suas cartas à *Camerata*, conclui que os gregos só conseguiam efeitos singulares com a música, pois sua música consistia numa única melodia, quer cantada a solo, com acompanhamento, ou quer por um coro.

Em 1581, Vincenzo Galilei, pai do importante astrônomo e físico Galileo Galilei, publica seu *Dialogo della musica antica e della moderna*, no qual, em sintonia com as doutrinas de Mei, ataca a teoria e a prática contemporânea do uso do contraponto. Deste modo, assim como Mei, Vincenzo faz apologia a uma única linha melódica para expressão de um dado verso. Acreditava que o contraponto, isto é; várias vozes cantando simultaneamente melodias e letras diferentes, em registros e ritmos diferentes; era incapaz de transmitir o afeto do texto.

“As principais conclusões de Mei e Galilei foram:

- (1) a música vocal grega era feita toda sobre uma única linha melódica;
- (2) seus ritmos eram baseados no das palavras; (..);
- (4) com tal tipo de música os gregos montavam suas tragédias;
- (5) a música polifônica contemporânea era incapaz de alcançar os maravilhosos efeitos da música dos antigos, pois o texto era cantado simultaneamente em vários registros e ritmos diferente; (deste modo) os contornos melódicos de cada voz cancelavam uns aos outros seus efeitos expressivos.” (HILL, 2005, p.).

No prefácio de seu *Le Nuove Musiche* – Firenze, 1601, Caccini credits à *Camerata Bardi* a nova estética e leitura de sua música:

“Eu posso dizer que aprendi muito mais sobre musica com os estudiosos [da *Camerata*] do que em trinta anos de estudo de contraponto (...) [junto a *Camerata*] surgiu uma música que preza e anda junto as palavras (*parole*)” in *Le Nuove Musiche* (A I Lettori).

“(…) [Essa *Nuove Musiche*] ajusta-se a maneira adorada por Platão e outros filósofos que declaram que música é apenas *speech* [discurso / linguagem / retórica] com ritmos e alturas seguindo-a, e não o contrário, (afim de) de penetrar na mente dos homens e obter os maravilhosos efeitos tão venerados pelos grandes escritores (da antigüidade).” in *Le Nuove Musiche* (A I Lettori).

A idéia de monodia acompanhada por um *basso continuo*, isto é, uma textura homofônica, de Mei e Galilei torna-se realidade na música de Caccini. Nela, bem como na de Peri e de seus contemporâneos, tais premissas tornam-se base de um futuro cantar falando, de um meio termo entre o recitar e o cantar, chamado posteriormente de *stile recitativo*, fundamento elementar à criação da ópera. Entretanto, é uma armadilha concordar com a idéia de que a *Camerata* foi a responsável pela criação da ópera em sua releitura da música grega. Muito melhor é considerar que tais discussões, experimentos e conclusões da *Camerata* foram fatores contribuidores, e não causas definitivas à invenção da ópera. Afinal de contas, até onde sabemos, a *Camerata* nunca montou uma ópera, muito menos considerou tal fato.

## 5.1 – Exemplos Musicais

Giulio Caccini – ‘*Dolcissimo sospiro*’ in ‘*Le Nuove Musiche*’ – Firenze, 1601 [facsimile]

Olcif fimo fospi ro ch'elci da quella bocca oue d'a

mor oue d'amor ogni dolcezza fioc cadch deli

Giulio Caccini – ‘Dolcissimo sospiro’ in ‘Le Nuove Musiche’ – Firenze, 1601 [digitalizado]

The image displays a musical score for the piece 'Dolcissimo sospiro' by Giulio Caccini. It consists of two staves: 'Cantus' (soprano) and 'Basso Continuo' (bass). The music is in a 16th-century style, featuring a simple harmonic structure with a basso continuo line that includes figured bass notation (numbers and accidentals) for improvisation. The lyrics are written in Italian and are placed between the two staves. The score is divided into systems, with measure numbers (5, 9, 14, 19, 23, 26) indicating the start of each system. The lyrics are: 'Dol-cis-si-mo sospi-ro ch'esci da quella bocca o-ve d'a mor o-ve d'a mor o-gui dol-cez-za fioc-ca deh deh vie-ni a rad-dol-ci-re l'a-ma-ro mio do-lo-re Ec-co ch'io t'a pro il co-re Ec-co ch'io t'a pro il co-re Ma-ma fol-le a chi si-di-co il mio mar-ti-re Ad'un sos-pi-ro er-ran-te che for-ce vo-la in zen ad al-tro a man-te che for-ce vo-la in zen ad al-tro a man-te che cor-ce vo-la in zen ad al-tro a man-te che cor-ce vo-la in zen ad al-tro a man-te'. The figured bass notation includes numbers like 6, #10, 11, 7, #5, 10, #9, 11, #10, 6, 7, #5, 6, 11, #10, 14, and accidentals like b and #.

Exemplo da textura ‘enxuta’ de homofonia com uma voz aguda (*dessus/cantus*) acompanhada por um *basso continuo*. A utilização de cifras como pratica nova desta nascente *nuove musiche*.

## 6. *Prima e Seconda Pratica*

Em um mundo tão efervescente de novas idéias e questionamentos (na literatura – com Milton, Cervantes, Molière; na filosofia – com Bacon, Descartes, Leibniz; na ciência – com Galileo, Kepler, Newton), a música também sofreu alterações e revoluções. Uma dessas mudanças fora a criação de uma noção distinta de *prima pratica* e *seconda pratica* (ou *stile antico* e *stile moderno*). Estabelecidas em função de uma querela entre Artusi e Monteverdi tais *praticas* permeiam a música desta época.

Giovanni Maria Artusi (c.1540~1613), em um de seus tratados teóricos *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica* – Venezia, 1600, ataca Monteverdi e suas liberdades composicionais, consideradas por ele (Artusi) libertinagem:

“Tais compositores, na minha opinião, nada têm em suas mentes além de fumaça...”; “No fim, uma vez que lhes carece boa formação e embasamento teórico, eles são devorados pelo próprio tempo, e aqueles que o exaltam tornam-se motivo de escárnio.”; “Composições como essa, (...), são produto de ignorância.” (ARTUSI, *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica*, in TARUSKI, 1984, p. 171)

Em resposta, Monteverdi se explica em seu ‘*Il Quinto Libro de Madrigali a cinque voci*’ (Venetia, 1605) e através de seu irmão Giulio Cesare: “(...) suas obras não são compostas a esmo; para esse (novo) tipo de música, o objetivo é fazer o texto dominar a música, e não o contrário; assim, esta é forma que sua obra deve ser julgada.” – in *Scherzi musicali*, 1607. Monteverdi continua:

“*Prima pratica* refere-se ao estilo que trata sobretudo da perfeição da harmonia.” - deste modo a música domina o texto. “Seus fundadores foram os primeiros a escreverem música a mais de uma voz, seguidos e aperfeiçoados nas obras de Ockeghen, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert, entre outros desta época. Atinge máxima perfeição com Willaert (...)” [in *Scherzi musicali*, 1607]

A *prima pratica* se apoia sobre as regras de Gioseffo Zarlino (1517~1590) e seu tratado *Le institutioni harmoniche* (1558/1573), aceito na época como referência ao contraponto estrito exemplificado pelas obras de Palestrina.

“(Já na) *Seconda pratica* – originada por Cipriano de Rore (1515~1565), seguido e aperfeiçoado por Ingegneri, Marenzio, Giaches de Wert, Luzzasco, e ainda mais por Jacopo Peri e Giulio Caccini, (...) o texto domina a harmonia.” [in *Scherzi musicali*, 1607]

“(...) no novo estilo (*seconda pratica*) as antigas regras podiam ser modificadas e, em particular, as dissonâncias (e outros elementos) podiam ser utilizadas mais livremente para adequar a música aos afetos do texto.” (GROUT & PALISCA, 2005, p. 311). Entretanto, assim como expresso no Capítulo 4 sobre o “Maneirismo Renascentista”, a *seconda pratica* não significou em sua época a falência da *prima pratica*, pelo contrário elas talvez sejam a melhor ilustração de como *praticas* contrárias podem e convivem entre si. O *stile antico* continuou sendo impresso em obras desta época, bem como o nascente e abundante *stile moderno*. Além disso, é importante frisar que os elementos aparentemente antagônicos das *praticas*, como por exemplo o novo status que a dissonância adquire de elemento expressivo não implicam que a *prima pratica* é inexpressiva ou que não utiliza a dissonância. Ele apenas indica uma mudança de conotação. A dissonância como recurso expressivo na *seconda pratica* se revela ferramenta composicional para valorização e ilustração dos afetos do texto (o que no Barroco posterior se estabelece o conceito de *Affektenlehre*). Para *prima pratica* a forma e estrutura do texto é mais importante, já à *seconda pratica*, seu significado, sua conotação: “(...) o texto domina a harmonia.”.

“O texto (a palavra) sempre teve uma importância notável a composição de música vocal, entretanto para o *stile antico* é muito mais a forma do texto do que seu significado o que preocupa (e ocupa) o compositor. É a estrutura de um poema em termos de número de versos, estrofes, refrão, (e) sua métrica que determinam a estrutura característica da música.” (PALISCA, 1991, p. 11)

### 6.1 – [Tabela] Principais diferenças entre a *prima pratica* e a *seconda pratica*

Prima Pratica (stile antico)	Seconda Pratica (stile moderno)
Utilização “cautelosa” das dissonâncias, isto é, utilização de ferramentas para o tratamento das dissonâncias.	Valorização e utilização consciente da dissonância sem tratamento.
Dissonância sem grandes conotações e associações expressivas.	A dissonância e seu novo status de elemento expressivo.
Textura predominantemente contrapontística.	Textura menos contrapontística e mais enxuta. Homofonia.
Utilização da estrutura do texto como alicerce a composição musical.	Utilização dos elementos particulares do texto.
A Harmonia “domina” o texto.	“o texto domina a harmonia”.



## 6.2 – Exemplos Musicais

Monteverdi, Claudio – ‘*Ohimè dov’è il mio ben*’ – Romanesca a 2.  
in “*Madrigali guerrieri, et amorosi, ... libro ottavo*” – Venetia, 1638

The image displays a musical score for Claudio Monteverdi's madrigal 'Ohimè dov'è il mio ben'. The score is arranged in three systems, each with three staves: Canto (Soprano), Quinto (Alto), and Basso Continuo (Bass). The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. The lyrics are in Italian and describe a search for love and happiness.

**System 1:**

- Canto:** Ohì - - - mè dov'è il mio ben do-v'è il mio
- Quinto:** Ohì - mè do-v'è il mio ben do-v'è il mio ben do-v'è il mio co - re
- Basso Continuo:** (Bass line)

**System 2 (starting at measure 7):**

- Canto:** co - re do - v'è il mio co - re chi mà - scon - de chi mà - scon - de il mio
- Quinto:** do - v'è il mio co - - - re chi mà - scon - - - de il mio
- Basso Continuo:** (Bass line)

**System 3 (starting at measure 15):**

- Canto:** ben e - - - chi miel to - glie chi màs - con - de chi màs -
- Quinto:** ben e - - - chi miel to - - - glie chi màs - con - de
- Basso Continuo:** (Bass line)

**System 4 (starting at measure 23):**

- Canto:** con - - - de il mio ben e - - - chi miel - to - glie chi miel to - - - glie.
- Quinto:** chi màs - con - de il mio ben e - - - chi miel - to - glie chi miel to - - - glie.
- Basso Continuo:** (Bass line)

Comentário: A dissonância de 2º menor (ré e mi bemol) já no segundo compasso da obra e a utilização do *ground* de Romanesca são respectivamente características claras da *seconda pratica* e da *prima pratica*. Exemplo da convivência de ‘opostos’.

## 7. Aplicação do “Pensamento Sistêmico”

Apesar de o “Pensamento Sistêmico”, em seu sentido geral, estar presente o trabalho todo, o presente capítulo se atém a “Aplicação do ‘Pensamento Sistêmico’” sob os três pontos escolhidos; a saber, “Maneirismo Renascentista”, “*Camerata Fiorentina*” e “*Prima e Seconda Pratica*”; em detalhes. Desta forma, o pequeno “Panorama Geral do ‘Pensamento Sistêmico’” exposto no capítulo 3 servirá de ‘ferramenta’ a esta apresentação. A efeito de organização divido o capítulo em seções, nos quais retomo os capítulos anteriores para seu respectivo detalhamento.

O conceito mais importante do “Pensamento Sistêmico” a esta apresentação é a idéia de redes e teias que formam o todo complexo, onde as relações entre os ‘sistemas abertos’ e seus resultados nos obrigam a ‘*pensar em termos de redes*’.

### 7.1 – Cap. 2. Problemática e Comentário a cerca da delimitação e datação da Passagem da Renascença para o Barroco

“Tal como em outras épocas, as datas limites são apenas aproximativas dado que muitas características do Barroco se evidenciaram antes de 1600 (1580, e até mesmo 1540), e muitas já estavam em declínio em 1730.” [GROUT & PALISCA, 2005, p. 308].

Este trecho da *História da Música Ocidental* (2005) demonstra a dificuldade de esquematizar a História em termo de datas e acontecimentos fixos que determinam o começo e o fim de períodos e estéticas em sentido dogmático. Tal segmentação simplista, de fato, não corresponde à realidade. Atribuir o destino da História a um marco temporal fixo se demonstra totalmente insuficiente.

“Os acontecimentos [históricos] parecem implicar mais do que unicamente as decisões e ações individuais, sendo determinados mais por ‘sistemas’ sócio-culturais, quer sejam preconceitos, ideologias, grupos de pressão, tendências sociais, crescimento e declínio de civilizações ou seja lá o que for. Conhecemos precisa e cientificamente quais vão ser os efeitos da poluição, da devastação dos recursos naturais, da explosão populacional, da corrida armamentista, etc. Todos os dias um incontável número de críticos dizem-nos isto, citando argumentos irrefutáveis. Mas nem os dirigentes nacionais nem a sociedade em totalidade parecem ser capazes de fazer alguma coisa a respeito desta situação.” (BERTALANFFY, 1977, p. 24)

Apesar de claro e consensual que as características do Barroco já estejam presentes do século XVII em diante, os elementos do estilo Renascentista ainda perduraram, pelo menos, até 1630/40. Monteverdi, por exemplo, tem seu Oitavo Livro de Madrigais - “*Madrigali*

*guerrieri, et amorosi, ... libro ottavo*” - publicado em 1638, onde apesar de clara a utilização da *seconda pratica*, ainda possui elementos explícitos do *stile antico*. Desta forma, a melhora *maniera* de se portar perante tal transição (Renascimento/Barroco) é de ter em mente que na passagem do século XVI para o XVII os valores renascentistas começam a cair em desuso, começam a não mais corresponder com o novo ideário recente da *nuove musique*. Assim, o Barroco e seus valores tomam à dianteira. Como dois arcos que possuem seu topo, ascensão e declínio; esta passagem (da Renascença para o Barroco) tem no Barroco seu arco crescente, em direção ao topo, e no Renascimento seu arco decrescente, em direção a seu cessar. Pressupondo assim, que em um determinado ponto, tanto o estilo ascendente quanto o descendente, coexistiram juntos para a criação desta multifacetada transição. “Não determinou uma ruptura, e sim uma transição: coexistiram e interagiram elementos da velha cultura em declínio com as da nova, em ascensão.” (COSTA, 1999, p. 38) sobre o Renascimento Cultural.

## 7.2 – Cap. 4. Maneirismo Renascentista

Conforme dito no capítulo 4, o Maneirismo apenas contrasta o Classicismo no sentido de que destrona o ideário clássico, mas não que o destrói. A idéia de *tabula rasa* não corresponde a História. Os períodos, os estilos e as estéticas andam em paralelo. Umas, em alguns momentos, tomam a dianteira, outras, depois.

“Nem todos os mestres da Alta Renascença se tornaram maneiristas, mas quase todos foram afetados pela crise estilística maneirista.” (HAUSER, 2007, p. 17). Este trecho ilustra bem o conceito de ‘sistemas abertos’. Uma determinada linha estética, como o Maneirismo, pode e influencia seu entorno. O Maneirismo, como dito acima, não destrói o ideário clássico nem se torna o estilo hegemônico. Ele fora apenas uma das muitas multifacetadas manifestações do fim da Renascença. A realidade se figura muito mais complexa e a relação entre seus elementos que a molda.

Neste trecho:

“Como os fatores econômicos, políticos, sociais e culturais entrelaçam-se, condicionam-se e influenciam-se reciprocamente, o Renascimento não foi um fenômeno isolado, mas um dos elos da vasta cadeia que assinala a passagem da Idade Média para a Idade Moderna. (COSTA, 1999, p. 38)

Costa revela ressonância de conceitos ‘sistêmicos’. O ‘entrelaçamento’, o ‘condicionamento’ e a ‘influência’ são sim elementos provenientes de uma leitura sistêmica.

Por fim, é interessante notar que da mesma forma que o Maneirismo influenciou os grandes “mestres da Alta Renascença” e seu entorno, a Música/Arte também ultrapassa seus limites de atuação. Além de sua óbvia ressonância sobre a cultura, por tabela, a Arte modifica sua sociedade, seus indivíduos e a vida. Tornando o emaranhado do todo complexo em redes ainda mais rico e multifacetado.

### **7.3 – Cap. 5. *Camerata Fiorentina* e 6. *Prima e Seconda Pratica***

O trecho e a conclusão mais importante a esta apresentação sobre a *Camerata Fiorentina* é a noção de que a *Camerata* não fora a responsável pela criação da ópera. A *Camerata*, suas discussões, experimentações e conclusões sobre a *nuove musiche* contribuíram, mas não foram causas definitivas à invenção da ópera. A criação e a invenção da ópera se muniu de tais premissas *fiorentinas*, entretanto, é um engano creditar a *Camerata* a exclusividade para a criação deste gênero musical.

Já a *Prima Pratica* e *Seconda Pratica* é para o presente trabalho o mais evidente exemplo de como praticas antagônicas pode e convivem simultaneamente para a constituição do todo complexo. O conceito ‘sistêmico’ de ‘totalidade’ e do ‘pensar em termos de redes’ e teias, onde as relações entre as partes é o aspecto mais importante, tem na *Prima e Seconda Pratica* uma total empatia a tais idéias. E assim como expresso no Capítulo 6 sobre a “*Prima e Seconda Pratica*”, a *seconda pratica* não significou em sua época o abandono da *prima pratica*. O *stile antico* continuou sendo impresso em obras desta época, bem como o nascente e abundante *stile moderno*. Eles puderam e conviveram juntos.

O exemplo musical 6.1: ‘*Ohimè dov’è il mio ben*’ de Claudio Monteverdi ilustra muito bem a coexistência de opostos. Neste exemplo, Monteverdi compõe seu Madrigal a convivência dos dois *stiles*. O *stile moderno* serve de arcabouço textural e composicional, já o (*stile*) *antico*, a estrutura. Com a textura enxuta de dois *cantus/dessus* mais *Basso Continuo* e a utilização de dissonâncias como ferramenta que exprime musicalmente os afetos do texto (2º menores), Monteverdi explora elementos da *seconda pratica*. No entanto, a estruturação da obra sob o *ground* de Romanesca; ou baixo *ostinato*, prática comum do Renascimento para execução de *glosas*, *diferencias* e diminuições; (o autor) expõe claramente a *prima pratica*.

## 8. Conclusão

O estudo da História sob o viés ‘sistêmico’ nos mostra quão múltiplos e multifacetados os períodos históricos são. A “Passagem da Renascença para o Barroco” com seus inúmeros ‘sistemas’; a saber, suas manifestações, seus estilos e suas *manieras*; é um exemplo deste complexo emaranhado de sistemas (redes) que podem somente ser entendidos quando se considera as inter-relações de tais ‘sistemas’ para a constituição do todo complexo. Suas propriedades são as propriedades do todo e de suas relações que só podem ser entendidas quando sua aproximação subentende tais premissas.

Além disso, assim como Hauser comenta (p. 16) estar o Maneirismo tão mais próximo de nós do que imaginamos, que os paralelos entre nossa época e do Maneirismo “parece estar antes aumentando do que diminuindo.”, seu estudo nos serve a compreendermos melhor nossa época também em crise.

Com a *Camerata* vimos novamente o quão complexo é a realidade; que a ‘etiquetagem’ simplista de datas, fatos, ícones, entidades, pessoas, grupos como responsáveis diretos ao destino da História não corresponde a uma honesta investigação.

A *Prima e Seconda Pratica* ilustra a convivência de opostos. Os opostos não pressupõem a eliminação do recessivo. Eles podem e convivem juntos. A realidade novamente se demonstra complexa e múltipla.

Finalmente, é importante reiterar que o estudo da História e do passado só possui seu devido valor e sentido quando se compreende a sua devida importância para o entendimento do presente.

“E, no final, teremos de, através da compreensão da música de Monteverdi, Bach e Mozart [o peso da História], reencontrar a música de nosso tempo, aquela que fala nossa língua [seja ela repugnante ou não], aquela que constitui nossa cultura e a prolonga. Muitas das coisas que tornam nossa época tão desarmoniosa e tão terrível não resultariam do fato da Arte não mais intervir em nossa vida? Será que não nos reduzimos, vergonhosamente, sem qualquer fantasia, apenas à linguagem do ‘dizível’?” (HARNONCOURT, 1998, p.15)

## Referências Bibliográficas

### Livros

BERTALANFFY, L. von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1977.

BLUME, F. *Renaissance and Baroque Music: A Comprehensive Survey*. New York – London: W. W. Norton & Co., 1967.

BRAGA, M., GUERRA, A. e REIS, J. C. *Breve História da Ciência Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BROWN, H. M. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall History of Music Series, 1976.

CAPRA, F. *A Teia da Vida*. São Paulo: Cultrix, 1996.

CASTIGLIONE, B. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COSTA, L. C. A., MELLO, L. I. A. *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Scipione, 1999.

GROUT, D. J., PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2005.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HAWKING, S. W. *Uma Breve História do Tempo: do Big Bang aos Buracos Negros*. Trad. Maia Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAUSER, A. *Maneirismo – a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HILL, J. W. *Baroque Music*. New York – London: W. W. Norton & Co., 2005.

MICHELS, Ulrich. *Atlas da Música*. Vol. I e II. Lisboa: Gradiva, 2003.

PALISCA, C. V. *Baroque Music*. 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall History of Music Series, 1991.

REESE, G. *Music in the Renaissance*. New York – London: W. W. Norton & Co., 1959.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SEVCENKO, N. *O Renascimento*. São Paulo: Editora Atual, 1994.

TARUSKIN, R. *Music in the Western World: A History in Documents*. New York – London: Schirmer, 1984.