

**Barroco, classicismo e a música do Brasil Colonial (Conferência proferida por ocasião do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das artes, em 15 de julho de 2014)**

A expressão "barroco" foi utilizada pela primeira vez de forma não pejorativa há pouco mais de um século para designar um conjunto de características morfológicas que teriam vigido num período determinado da história das artes visuais e da arquitetura e foi proposto, em 1915, pelo historiador da arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945, *Renascença e Barroco*, 1888; *Princípios de História da Arte*, 1915), discípulo de Jacob Burckhardt (*A Cultura do Renascimento na Itália*, 1862). Em 1919, a expressão sensibilizou o historiador da música Curt Sachs (1881-1959), ligado principalmente à organologia, que a utilizou para se referir ao mesmo período na *História da Música*. A mesma delimitação cronológica adotou Hugo Riemann (1849-1919) que em 1911 denominara "período do baixo cifrado" (*General Bass Zeitalter*), hoje tido como uma das características marcantes desse estilo.

Não há unanimidade entre os autores na conceituação e delimitação do barroco musical. Franceses e ingleses procuram discretamente descartar-se até de admitir a existência de tal período, talvez porque a música desses países não tenha cultivado assiduamente esse estilo. A Itália preservou, inexplicavelmente, durante algum tempo, certo sentido pejorativo na expressão, o que proviria, talvez, da própria definição que Jacob Burckhardt dá do barroco como o "dialeto corrupto do Renascimento". Para Combarieu (*Histoire de la Musique*, 1914), a primeira metade do séc. XVIII compreenderia, ainda, a vigência estilística do Renascimento. E assim os franceses também se inserem naquela corrente de prudência relativamente ao barroco. O meu próprio mestre no Instituto de Musicologia de Paris, Jacques Chailley, rejeitava o termo, alegando que não correspondia a nenhuma realidade...

Manfred Bukofzer (1910-1955. *Music in the Baroc Era*, 1947) foi o primeiro musicólogo a tornar o termo corrente em idioma inglês e sobre tudo o primeiro a encarar com lucidez o problema. De fato, tanto em "Alegoria na Música Barroca" (1939-40) como em "Música na Era Barroca" (NY, Norton, 1947), Bukofzer utiliza os termos "renascimento" e "barroco" de forma pragmática para estabelecer uma periodização indispensável ao melhor entendimento das estruturas e diferenças entre ambas as unidades histórico-estilísticas num momento crucial da historiografia musical sobre o barroco. E o faz não sem advertir sobre os perigos de se transpor literalmente para a História da Música termos desenvolvidos pela História da Arte. Claude Pallisca (Barroco, in Grove, 1980) observa que, já antes de Bukofzer, Robert Haas (1886-1960, *A Música do Barroco*, 1928), destacara a importância dos cinco princípios de Wölfflin na definição do barroco (1. do linear ao pictórico, 2. da superfície à profundidade; 3. da forma fechada e forma aberta; 4. da multiplicidade à unidade; 5. da clareza absoluta à clareza relativa. São 5 fazes de um mesmo fenômeno) ressaltando, porém, que nem todos eles podiam ser aplicados corretamente à música, como propunha Sachs em 1919. Bukofzer sustentava, em 1947, que a demonstração sobre a música barroca se desenvolver ou não paralelamente às demais artes, deva ser feita não com abstrações comparativas e genéricas e sim por análises técnicas; e que no período chamado barroco predominaria um "espírito do tempo" que também é outra abstração, complicada por conflitos internos e sobrevivências e antecipações de outros períodos. Concluía, porém, indiscutivelmente, que as tendências da música barroca correspondem às da arte e da literatura.

A contribuição de Bukofzer não se resume apenas ao esforço de periodização que, grosso-modo, os autores concordam em delimitar entre 1600 e 1750-75. Sua

grande contribuição consiste na definição das características morfológicas do barroco musical. Mas quando falamos em barroco musical no período colonial brasileiro (válido para todos os países hispano-americanos) a confusão se estabelece entre o barroco e o chamado classicismo, e onde o barroco abrangeria uma fase em que, na Europa, já predomina o classicismo.

Tudo resulta, exclusivamente, da sobrevivência, entre nós, latino-americanos, do respaldo religioso das práticas musicais. Se algumas definições não forem convencionadas, haverá sempre grande dificuldade para o ordenamento provisório da questão. E mais do que isso:

O discurso musical barroco é fundamentado inteiramente na "*varietas*" permanente oferecida pela harmonia sequencial, pela continuidade modulatória. O classicismo, por sua vez, se estrutura na articulação frasística relegando o processo modulatório a segundo plano. Outros parâmetros introduzem-se no discurso para garantir o princípio da *varietas* que não é, portanto, apanágio exclusivo do barroco, mas do discurso musical como um todo histórico.

E' procedimento normal do classicismo o estancar o discurso, numa determinada, seção que ele quer mais dramática. Compartimenta, assim, os procedimentos modulatórios que instabilizam a seção, concentra a *varietas* do *pathos* e estrutura o grande segmento ou andamento, sempre de uma forma ternária que por si só já constitui uma macro-forma sintática e dramática concentrada na sucessão tranquilo-agitado-tranquilo; ela própria constituindo uma macro-forma que expressa a pulsão que é uma sequência de relaxamento-tensão-relaxamento. Ora, ao abandonar os princípios da prática da harmonia sequencial o compositor clássico busca novas possibilidades de expressão do *pathos* textual litúrgico no caso da música religiosa.

No princípio do século XVII, período de transição entre o Renascimento e o Barroco, consagraram-se as expressões *prima* e *secunda pratica*, vinculadas a dois estilos, antigo e moderno (*gravis* e *luxurians*) embutidos na equação sociológica: *musica ecclesiastica*, *cubicularis* e *theatralis* (ou seja: categorias sociais): música religiosa, de câmara e de teatro). A diferença fundamental entre a primeira e a segunda prática residia nas relações entre texto e música (ou seja: na primeira, harmonia como mestra da palavra; na segunda: palavra como mestra da harmonia).

Na transição entre o Barroco e o Classicismo, no início do último quartel do séc. XVIII praticou-se, também, uma espécie de primeira e segunda prática: o estilo da música religiosa, contraposto ao da música de teatro e de concerto. Haydn e Mozart ainda obedecem a essa dicotomia; Beethoven a supera com as duas missas em Dó, op. 86, e em Ré, op.123, no momento exato, como lembra Charles Rosen, em que, por ironia, ressurgem o interesse pelo barroco. Mas aqui, a diferença entre *prima* e *secunda pratica*, não residia mais entre texto e música e sim na sobrevivência de características barrocas na arte religiosa, que foi o derradeiro bastião das práticas barrocas num período em que o classicismo já se desenvolvia plenamente na obra de Joseph Haydn, a partir, especialmente, de 1775.

Em certo sentido, a preservação dessas práticas barrocas na música religiosa resultaria da utilização dos recursos vocais e do órgão, mas também e sobre tudo, dos fatores de inércia estilística, evidentemente muito mais sólidos e monolíticos na música de igreja do que na música de concerto ou de teatro, onde a experimentação e a dramatização, em vez de escândalo, gerariam aplausos. Veja-se que a Missa em Dó, op. 86, de Beethoven, data de 1807. São 32 anos, desde 1775. Trata-se do período de projeção total do estilo clássico vienense, da composição de todo Mozart, da quase

totalidade de Haydn, e do Beethoven da 6ª Sinfonia, dos quartetos op.59, e do concerto nº 5, o Imperador, para piano e orquestra. Já estão nascendo então, as primeiras gerações de compositores românticos. Entretanto não podemos afirmar que nesse período de cerca de 30 anos a música religiosa da Europa Ocidental tenha permanecido integralmente barroca na própria obra de Haydn e Mozart, os dois gigantes do classicismo vienense.

O que parece ter ocorrido no período foi, antes de tudo, uma inadequação, um envelhecimento dos conceitos barrocos de dramatização que, partindo do palco lírico, impregna a música de concerto e, com maior retardo, a música de igreja. Mas é no bojo da própria música barroca que surgem as tentativas de incremento da dramatização e que vão conduzir a música ao abandono dos fatores incompatíveis com esse incremento. A música barroca se transforma gradualmente para assumir novas configurações até que se identifiquem como clássicas.

Essa expressão dramática no Barroco é praticamente estática, permanente, emocionalmente contínua, não sintática. Ela se evidencia no detalhe, apenas: na configuração isolada de uma linha melódica, na textura harmônica ou rítmica sempre homogênea, sempre igual a si mesma, nos ornamentos excessivos, na expressão isolada de um acorde mais pungente. Rosen, no seu livro (p.50), fala de uma arte estática da situação e do sentimento dramático. E' claro, o barroco desenvolve um esforço intensivo para catalogar os sentimentos, os estados de alma, e, ingenuamente, até, identifica, com Matheson (1739), a ilusão de dicionarizar estados de alma, até mesmo acordes, e configurações rítmicas, melódicas e harmônicas. A dramatização não podia deixar de permanecer isolada. O esforço, no decorrer de todo o século XVIII, é no sentido da liberação gradual dos aglomerados significativos presos a uma dicionarização até ingênua e simplista para permitir uma estruturação sintática de longa duração, impregnando de caráter dramático toda a estrutura do segmento, movimento ou obra.

Ora, a música religiosa é inserida fundamentalmente em momentos litúrgicos que obstaculizam ritualisticamente a descontinuidade emocional. Poderíamos dizer, assim, que o ponto culminante atingido liturgicamente pelo desenvolvimento musical não foi a polifonia palestriniana e sim o barroco tardio, porque só este encontrou os instrumentos próprios e pode identificar-se idealmente com as situações litúrgicas semanticamente definidas e licitamente manipuladas na sacralização do comportamento pio. E' projeto musical barroco a *expressio verborum*, que visa à representação musical da palavra e que conduz o estilo a situações de extrema ingenuidade e até de ineficácia auditiva quando essa expressão é de efeito meramente visual, na partitura. A música religiosa não podia deixar de ser o derradeiro bastião do barroco. Não por resistências de natureza eclesiástico-administrativa, mas puramente musical, de viabilização de linguagem.

Vimos, então, que a música do séc. XVIII busca, sob o influxo dos espaços cênicos, a princípio timidamente, um *novo equacionamento do enunciado dramático*, até desenvolver amplamente, no classicismo pleno, as potencialidades da estrutura dramática do discurso. O classicismo serviu-se de diversos instrumentos significativos para a consecução desse projeto. Ele próprio é o produto da introdução e prática dessas inovações, no mais das vezes insólitas, que brotam no bojo do estilo barroco para solucionar problemas que o próprio barroco se propõe e que sorratamente vão-se revelando, insurgindo-se afinal contra as suas próprias configurações.

Um desses instrumentos é a *simetria*. A solução dos problemas de simetria é pré-requisito indispensável para o projeto de dramatização em nível estrutural e sintático. Esse instrumento foi elaborado pelo chamado estilo galante ou, segundo a terminologia

que adotam alguns, rococó. A expressão rococó é mais afeta às artes visuais e decorativas (penso que a expressão "artes visuais" é bem mais apropriada, contemporaneamente, do que "artes plásticas", pois há novos recursos, como a holografia, que não são propriamente plásticos). E cabe aqui um reflexo sobre a afirmação de Rosen de que nas artes visuais o rococó tenderia para o assimétrico; os especialistas o dirão. Mas é o mesmo Rosen que sustenta que o estilo galante em música "tornou uma realidade a concentração dramática do estilo clássico" (p. 77). E a simetria não se resume na mera repetição ou recapitulação.

Citemos, ainda, as técnicas de *expansão e intensificação* consubstanciadas na obra de Heinrich Christoph Koch, (1749-1816): *Versuch einer Anleitung zur komposition*; (Tentativa de uma orientação para a composição), de 1782, e já praticada, desde a década anterior, por Joseph Haydn, o grande inovador do período. Essas técnicas de expansão das seções melódicas são detalhadas por Koch a partir de três parâmetros: 1) a repetição; 2) a cadência multiplicada; 3) a expansão a partir do centro da frase. Essa técnica estabelece períodos principais que não são senão seções longas que impõem uma cadência forte ao final.

Sobre tais períodos principais trata-se de: 1º) impor o tema principal; 2º) modular; 3º) introduzir uma melodia subsidiária; 4º) concluir. A expansão, na música, é uma categoria de desenvolvimento temporal. Nas artes visuais é absorvida pelo que poderíamos chamar de composição espacial do campo visual. A expansão, no barroco, funda-se na melodia permanente, na sua extensão de unidade e continuidade emocional monolítica, ritmicamente uniforme e homogênea. O classicismo implanta seus esquemas de expansão incrementando a polaridade Tônica-Dominante, forma simples e elementar, que abre caminho para o desenvolvimento estribado em tonalidades mais afastadas. O sistema do temperamento, implantado a partir do princípio do século XVIII, o viabilizará.

E a implantação da Dominante processa-se como instauração de uma nova Tônica com as *implicações de tensão* que isso representava. Da mesma forma a exposição, numa forma de sonata, prevê um caminhamento de Tônica para Dominante e a recapitulação ou re-exposição implanta o caminhamento de Dominante para Tônica resultando em relaxamento na grande estrutura, em nível do longo discurso e não da mera contiguidade sintagmática de acordes, passagens ou sequências. Isto vai permitir ao classicismo musical a efetivação do projeto dramático em um nível retórico extremamente sofisticado, variado, e que oferece um campo infinito de opções com o que podemos chamar de *descontinuidade emocional*, suscitando ao compositor uma gama riquíssima de alternativas de moldagem do material escolhido para a composição; quais sejam: os temas. Disso resulta forjar-se a melodia articulada de quatro compassos, ou seja, a frase-período, célula mãe a partir da qual o estilo clássico vai construir toda a sua trama dramática fundada na destruição das continuidades barrocas; tais como as texturas rítmicas homogêneas e uniformes, a permanência temática, as melodias longas que serão retomadas posteriormente pelas melodias-tema de canção de gosto do romantismo schubertiano, e subsidiariamente, as agora ingênuas antifonias solo/tutti e sobre tudo o abandono gradual da sequência, da harmonia sequencial e do baixo cifrado.

A *superação da harmonia sequencial* mereceria um capítulo à parte. Ela constitui a essência do barroco musical e não fossem as demais características de que vimos falando, a privilegiar apenas a sequência e a harmonia sequencial, boa parte da produção musical do período colonial brasileiro poderia ser denominada de barroca. Ambas brotam espontaneamente do discurso barroco que não conhece outra modalidade de incremento, de expansão da morfologia; elas constituem a sua forma adequada de sintaxe, uma sintaxe que não conhece clímax definido, e cuja tensão é difusa, não

localizada. Por isso o barroco vai utilizar a sequência, a frase repetida num outro grau, num outro tom, por imitação, como forma de manutenção de tensão e como forma de expansão da morfologia e como técnica de expansão da sintaxe musical.

O trabalho haydniano sobre os *temas-períodos* e as *melodias articuladas de quatro compassos* vai minar o discurso barroco, fundando perspectivas novas de desenvolvimento temático e de re-interpretação frasística. E o faz através da técnica de manipulação da integração contextual das frases, da exploração da própria sequência barroca, não mais para incrementar a tensão e sim para obter distensões com as quais podia distribuir arditamente novos e inesperados efeitos dramáticos.

Enquanto o barroco cultua, cultiva e utiliza os ornamentos pesados e superdimensionados, o estilo galante que precede o classicismo, transforma-os em leveza que o classicismo vai depurar ainda mais. E, sobre tudo, vai gradualmente rejeitar da prática musical o hábito, agora inconveniente, de delegar ao executante a interpretação das configurações ornamentais, reservando para o compositor a tarefa de *escrever explicitamente os ornamentos*. E o faz porque o discurso dramático estrutural, contextual, concebido para a longa duração, não pode padecer os caprichos daqueles excessos; eles afogariam e desarticulariam a frase articulada de quatro compassos.

Por fim, o *baixo contínuo*, figura barroca por excelência, persiste no contexto da música religiosa até princípios do século XIX. Não só no Brasil, onde se faz presente na obra dos grandes compositores formados no século XVIII. Citemos, dentre outros, Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e o padre José Maurício, por ordem de nascimento, 1746, 1752 e 1767. O baixo contínuo resulta da polaridade entre as vozes agudas e graves, as vozes extremas. Entre elas se estabelece certa tensão. As vozes intermediárias serão concebidas como recheio. A predominância das vozes extremas emancipou o acorde e a harmonia em detrimento do contraponto imitativo do renascimento. No barroco, a composição passa a escorar-se no baixo como um “fundamento”, gerando o que Bukofzer chama “a homofonia barroca do contínuo”. A articulação da frase-período de quatro compassos do classicismo torna a melodia independente de qualquer acompanhamento, a ponto de Haydn aconselhar aos que duvidavam da beleza de um tema, que o cantassem sem nenhum acompanhamento. É o atestado de óbito do baixo contínuo.

Alguns fatores são agentes dessas transformações, articulados conjuntural e estruturalmente, na curta e na longa duração, com estímulos recíprocos, e que enumeramos sem preocupação por ordená-los na relação de causa e efeito. Vários autores, além de Rosen, são fontes para o exame destes elementos: Combarieu, Blume, Godechot, Chaunu, Barbaud, Sisman e Oliver Strunk. Um fator primordial é o crescimento da população da Europa Ocidental a partir de 1730; entre 40 e 50% até o final do século XVII. Para o Brasil, Affonso Ávila (Resíduos seiscentistas em Minas, 1967) recorrendo a Calógeras, nos fornece dados significativos: Rio de Janeiro, 1762, 30.000. Salvador, 1797, 50.000 habitantes. A grande Vila Rica no final do século: 100.000. A Capitania de Minas Gerais, 500.000. Em 1770, Nova York, 160.000. O Estado da Virgínia, o mais populoso, 450.000.

O período do classicismo musical corresponde à emancipação gradual das classes médias. O artista já pode apresentar-se diante de um público, remunerando-se por isso. Surgem os concertos regulares, por subscrição, somando-se aos de academia, aos concertos espirituais, aos dos *collegia musicae*, e a grande atração, a ópera, a nova ópera. Além do crescimento demográfico, a expansão acentuada dos leitores-escritores promove a expansão do nível de difusão da coisa escrita que, no dizer de Chaunu, o historiador, atingiria 40% da população no final do século. A própria revolução industrial coincide com a ultrapassagem desse limiar.

O lar do cidadão da classe média constitui-se num centro de cultivo da música em suas diversas modalidades. No período barroco, o círculo social que mantêm o músico, a igreja, a corte e a municipalidade, compõem sua audiência natural. No classicismo, o músico começa a emancipar-se. Haydn e Mozart foram os primeiros. Surge e se desenvolve a crítica musical periódica, interpretativa e orientadora, e especialmente as editoras musicais (Schott, Pleyel, Breitkopf, e outras), com a tímida prática dos direitos autorais. A proliferação dos concertos acompanha a multiplicação das orquestras e a explosão demográfica, a econômica, consequência do desenvolvimento do saber científico. A expansão da rede editorial na Europa ocidental foi marcante para formar-se um estilo universal, síntese dos três estilos: o italiano, com poder expressivo, sensualidade, cantante, e rico de inspiração; o francês, com vivacidade de ritmo, elegância, acessível; o alemão, de sólido artesanato composicional e de virtuosismo instrumental. Haydn afirmava que sua linguagem era entendida por todo o mundo.

Essa universalidade do estilo clássico ofereceu, talvez pela primeira e única vez na História da Música, condições ideais de absorção da produção dos artistas-compositores que não conheciam o abismo entre o que faziam e o que o público apreciava. Daí a produtividade excepcional desses compositores. Nossos autores do período colonial conheceram, *mutatis mutandis*, uma situação bastante semelhante. Já nos referimos à produção maciça dos mais destacados. Esboçado para a Europa Ocidental, trata-se de refletir sobre o nexos desse panorama para uma extensão daquele conjunto de elementos no Novo Mundo, no Brasil colonial. Essa é uma tarefa para outra oportunidade.

## BIBLIOGRAFIA

- BUKOFZER**, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company, 1947
- DUPRAT**, Régis. *Música e Mito*. São Paulo: Unesp, 1990, 6: 61-67
- GOMES Jr.**, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, Educ, Fapesp, 1998.
- MACHADO**, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969
- ROSEN**, Charles. *The classical style*. New York: Faber, 1977 (1971)