

A PAIXÃO SEGUNDO SÃO JOÃO

uma retórica intermediática

Thiago César Viana Lopes Saltarelli
Mestrando em Teoria da Literatura - POSLIT/UFMG

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura da *Paixão segundo São João*, de Johann Sebastian Bach, como uma obra mixmídia, por meio da análise das relações entre os diversos sistemas de signos que a compõem ou que participam ou influenciam a sua execução. Essa análise, que privilegia as relações entre o sistema musical e o sistema verbal – embora não deixe de considerar outros sistemas de signos – visa também a demonstrar como obras de caráter intersemiótico já existiam em épocas anteriores ao Modernismo.

PALAVRAS-CHAVE

Relações palavra-música, iconização da partitura, oratório, Barroco

Nos tempos atuais, os chamados estudos interartes vêm, aos poucos, conquistando espaço no meio acadêmico. É óbvio que, desde a Antiguidade, o homem já refletia sobre a relação entre as diversas manifestações artísticas, mas essa reflexão se realizava de forma pouco sistematizada, em ensaios e estudos isolados, pontuais. Ao contrário, o que se tenta fazer nas universidades atualmente é sistematizar esses estudos, desenvolvendo uma metodologia própria e eficaz de análise, com conceitos que, transpostos de um sistema artístico para outro, deixem de ser ambíguos ou metafóricos. Muito do impulso dado a esse tipo de estudo se deve à própria criação artística pós-moderna, que elimina algumas fronteiras antes bem delimitadas entre os diversos sistemas de signos e propõe novos modelos de obras, como, por exemplo, a poesia sonora e o vídeo-poema. Esse paralelismo entre teoria/crítica e produção não é novidade, sendo encontrado no Romantismo alemão, com a colaboração entre filósofos e poetas, senão com o amálgama dessas duas instâncias num filósofo-poeta, como Schiller; no Formalismo Russo, unido à vanguarda cubo-futurista; na atual Crítica Cultural, uma vez que os discursos minoritários começam a ganhar seu espaço de propagação. Estes são apenas alguns exemplos que demonstram como uma determinada produção artística de uma época pode alavancar estudos teóricos e críticos que incorporam a sua perspectiva de mundo e de arte. Assim tem ocorrido no que tange à produção e aos estudos interartes contemporâneos.

Há aqui, entretanto, um risco no qual incorrem muitos pesquisadores. Fascinados com as inovações artísticas atuais, muitas vezes proporcionadas pelas também fascinantes inovações tecnológicas da nossa era, esquecem-se de que o passado, se não conheceu a

consciência crítica e o desenvolvimento teórico que temos hoje com relação aos estudos interartes, produziu obras importantes em que convergiam sistemas de signos diversos. Assim, é importante não se perder essa perspectiva diacrônica do estudo, pois essas obras do passado podem gerar muitas contribuições. No âmbito das relações entre literatura ou texto verbal e música, o período denominado Barroco¹ é incrivelmente rico para os estudos interartes, pois a relação música-palavra passa a se constituir numa espécie de coluna mestra da produção de música vocal. A adequação entre o texto e a melodia é o que caracteriza o programa estético a partir do século XVII, que se diferencia radicalmente da polifonia da Renascença, em que as palavras se perdem em meio ao turbilhão harmônico, o qual pode chegar a trinta e duas vozes! Nesse intuito é que pretendemos fazer uma análise da *Paixão segundo São João*, de Johann Sebastian Bach, demonstrando as relações entre os diversos sistemas semióticos que compõem a obra. Poder-se-ia proceder à análise de outra obra do período, mas acreditamos que as Paixões de Bach são exemplares quanto à diversidade de sistemas de signos que evocam. Optamos aqui pela *São João* devido à sua concisão em relação à *São Mateus*.

A QUESTÃO DO GÊNERO

As Paixões musicais barrocas são uma espécie do gênero *oratório*. Este tem sua origem nos dramas litúrgicos medievais, isto é, encenações de passagens da Bíblia nas igrejas, com récitas e cantos. O drama litúrgico foi percorrendo os séculos, sendo retomado e modificado, até que, no século XVI, São Filipe de Néri realizou essas encenações no Oratório de Santa Maria em Vallicella, em Roma. Daí surgiu o nome que designa o gênero.² A partir do século XVII, o oratório incorporou os principais elementos inovadores da ópera, que acabara de ser criada, sobretudo a monodia acompanhada por um baixo contínuo. Logo se desenvolveu até a forma consagrada que lhe deram Charpentier, Alessandro Scarlatti e Händel.

O que interessa a nosso estudo, entretanto, é perceber que o gênero oratório é constituído normalmente por uma dimensão épica, uma lírica e ainda uma terceira, dramática. No caso da *Paixão segundo São João* isso pode ser facilmente percebido: a dimensão épica está contida na narração de trechos do Evangelho de João – e eventualmente alguns trechos do de Mateus – pelo evangelista, por meio dos recitativos narrativos. A dimensão dramática consiste, ainda no texto do Evangelho, nas passagens em que os personagens da história bíblica participam diretamente das cenas e tomam a palavra. Em termos textuais, ocorre a transformação do discurso indireto do evangelista no discurso direto dos personagens. Essas passagens são postas em música nos recitativos expressivos e nos coros – estes últimos representando a turba, a multidão de judeus disposta a condenar Jesus. A dimensão lírica é dada em dois momentos de texto poético: nas árias e nos ariosos.³ O compositor

¹ Não é nosso objetivo aqui discutir a noção e a validade do conceito de Barroco e tampouco os seus limites temporais. Para os fins de nosso trabalho, consideremos, de maneira genérica, o período entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII.

² MASSIN. *História da música ocidental*, p. 83.

³ Forma menos rígida a meio caminho do recitativo e da ária.

esboça uma meditação pessoal ou emite um comentário sobre a cena ou a narrativa que acaba de suceder. Nos corais, realiza a prece comunitária de todos os fiéis. Essa noção da prece comunitária será discutida com mais pormenores logo adiante. No momento, é importante ressaltar que *coral*, aqui, não designa um conjunto de pessoas cantando, mas uma forma musical, geralmente simples e a quatro vozes, na qual estas possuem o mesmo desenho melódico e as frases possuem o mesmo tamanho e estrutura. A maioria dos corais utilizados por Bach, ainda que reelaborados, tanto no nível musical quanto no textual, são bastante conhecidos na Igreja Luterana. Alguns são mesmo de autoria do próprio Lutero. Assim, essas formas são a parte da Paixão oriunda de domínio público, conhecida de todos os fiéis.

De qualquer modo, tornamos a ressaltar como a teoria clássica dos gêneros literários, que se afirma muito fortemente no Renascimento pela via de Horácio, Aristóteles e outros escritores da Antigüidade, se presta à classificação do gênero musical oratório, inclusive na sua diferenciação da cantata e da ópera. Considerar as dimensões épica, lírica e dramática no estudo do oratório revela-se uma pertinente chave de leitura, além de já apontar para a característica intermediária desse gênero tão antigo.

A PAIXÃO ENQUANTO RITUAL E AS PRÁTICAS SOCIAIS

Atualmente, a despeito de quaisquer questões mercadológicas que envolvem o universo artístico, é fato que a nossa curiosidade pela arte do passado transforma tudo em espetáculo para ser consumido apenas por fruição estética. Todavia, é importante ter em mente que, para os contemporâneos de determinadas produções artísticas, as obras poderiam não ter esse mesmo valor ou função. É o que acontece com a *Paixão segundo São João*. Longe de se constituir num espetáculo a ser levado para as salas de concerto – que só no fim da vida de Bach começaram a surgir, de forma muito incipiente – essa obra configurava-se como parte de um ritual a ser realizado na igreja, com a participação da população, de acordo com o calendário litúrgico. Nikolaus Harnoncourt afirma que “as obras sacras de Bach foram compostas para determinadas execuções, em circunstâncias precisas, se não em termos qualitativos, ao menos em termos quantitativos”.⁴ Assim, as paixões eram executadas na ocasião da Semana Santa, na quinta e na sexta-feira. Estavam inseridas no todo do calendário, entre todas as festividades. Assim, os espectadores da época não compartilhavam da nossa sensação de um fim trágico e lamentoso ao término da obra, pois haveria a sua “continuação” no domingo, com alguma cantata ou oratório de Páscoa, celebrando a ressurreição de Cristo. Aqui se pode estabelecer uma analogia com a idéia dos festivais de Dionísio na Grécia clássica do século V, em que havia os concursos de teatro, e a noção de *catarse* de Aristóteles. O filósofo afirma que a *catarse*, em seu processo completo, implica a suscitação do horror e da piedade no espectador e na posterior purgação desses sentimentos. Ora, esse processo como um todo não se completa numa única peça, pois o espectador que sai de uma tragédia não passa pelo processo de purgação do horror e da piedade. Assim, a *catarse*, na verdade, se completa no decorrer de todo o festival, que inclui sempre uma trilogia

⁴ HARNONCOURT. *O diálogo musical*, p. 94.

de tragédias seguida de um drama satírico ou de uma comédia. O espectador grego do teatro e o ouvinte seiscentista e setecentista do oratório, respectivamente, nunca consideraram o término de uma tragédia ou da Paixão como um fim definitivo, pois ainda estão por vir a comédia ou o oratório de Páscoa para a purgação do horror e da piedade e conseqüente equilíbrio dos sentimentos dos cidadãos ou dos fiéis.

Também como o teatro grego, a encenação da Paixão mobilizava toda a comunidade. Esse caráter de ritual comunitário é ressaltado pela opinião de alguns musicólogos de que a congregação dos fiéis participava do canto dos corais, uma vez que estes eram oriundos de domínio público, da tradição da Igreja Luterana. Assim, durante os recitativos, coros e árias, o público apenas assistia à representação da história de Jesus mas, no momento dos corais, levantava-se e entoava a sua prece num ato de comunhão uns com os outros, com os músicos e, obviamente, com Deus. Ainda que o próprio Harnoncourt, no caso específico de Bach, discorde dessa participação da congregação nos corais, alegando que o compositor sofisticava-os em demasia ao reelaborá-los,⁵ não nos podemos furtar a considerá-los como um símbolo da congregação no contexto da Paixão. Destarte, a obra não só se prestava à representação da narrativa bíblica e à fruição estética, como também, nos termos do teatro grego, possuía uma função política, no sentido da manutenção social da *pólis* e de suas hierarquias.

Essa questão da hierarquia é um ponto capital da sociedade barroca, na qual o Absolutismo e a divisão estamental da sociedade atingiram o seu ápice. Se pudermos extrapolar e pensar na relação entre as hierarquias sociais e as hierarquias dos elementos musicais como uma relação intersemiótica, veremos que a música da época, refletindo a sociedade, também é altamente hierarquizada.⁶ Harnoncourt afirma que, “na música barroca, tudo é ordenado hierarquicamente, tal como acontecia outrora em todos os outros domínios da vida”. Numa passagem anterior, diz que “esta hierarquia é [...] para a música dos séculos XVII e XVIII, talvez o dado mais fundamental e importante”.⁷ Em relação à acentuação dos tempos, por exemplo, há notas nobres e vis. Num compasso quaternário, o primeiro tempo é nobre, o segundo é vil, o terceiro é não tão nobre, o quarto é miserável. Perpassando essa hierarquia, há outra, a da acentuação com base na harmonia: uma dissonância, ainda que incida sobre um tempo fraco, deve ser sempre acentuada para causar a sensação de incômodo. Ao contrário, a resolução de uma frase num acorde consonante deve ser sempre leve. Uma vez que falamos de harmonia, é impossível deixar de ao menos mencionar a dimensão hierárquica do sistema tonal. Nesse sistema, toda a composição está subordinada aos centros tonais da escala escolhida. Todos os temas se desenvolvem, em termos de harmonia, em torno da tônica e de seus tons vizinhos e, de modo geral, a despeito de quaisquer modulações, o fim da peça musical sempre está subordinado a um retorno à tonalidade inicial. Vale lembrar que é no Barroco que esse sistema tonal se afirma como o grande sistema harmônico da música ocidental, em contraste com o sistema modal da música medieval e renascentista.

⁵ HARNONCOURT. *O diálogo musical*, p. 199.

⁶ Não pretendemos aqui defender a todo custo a pertinência dessa relação, mas é interessante observar que após a Revolução Francesa algumas das hierarquias musicais do período anterior deixam de vigorar.

⁷ HARNONCOURT. *O discurso dos sons*, p. 41 e 50.

A MÚSICA E OUTROS SISTEMAS DE SIGNOS NÃO VERBAIS

Em nossa abordagem da *Paixão segundo São João* e da música barroca dentro dos estudos da intermedialidade, faremos algumas breves considerações sobre a relação da prática musical com outros sistemas semióticos não verbais, tais como a arquitetura e alguns elementos de linguagem visual. Essa última se faz fortemente presente numa sociedade que instituiu práticas de teatralização e de alegorização da vida e dos fenômenos sacros e profanos. Logo, tudo o que se manifesta visualmente no espaço pode ter um caráter simbólico, desde a estrutura da cidade – com a catedral ou a igreja matriz na praça principal representando o poder espiritual – até as vestimentas das pessoas. Pensando na encenação da *Paixão* dentro de uma igreja na Sexta-Feira Santa, ela deveria ser associada à cor roxa, um dos símbolos litúrgicos da morte de Jesus. É possível que, nas fachadas principais das igrejas, se estendessem – como ainda hoje em regiões tradicionais – estandartes roxos que simbolizassem o luto pela paixão de Cristo. Assim é que o oratório torna-se um espetáculo de sons e cores, associados pelo receptor da época. Da mesma forma, a estrutura do oratório de Páscoa,⁸ diferente de uma *Paixão*, devia ser associada à cor branca, que substitui o roxo para anunciar a ressurreição do Salvador.

Com relação à arquitetura, é impensável que, com os recursos acústicos que uma igreja ou catedral possui, o compositor não pensasse nas condições físicas de execução da obra ao compô-la e apresentá-la. Há assim uma estreita relação entre as condições arquitetônicas da igreja e a disposição dos músicos no momento da execução. Além de o coro possuir uma área específica da catedral reservada a ele – e por isso mesmo denominada de *coro* –, normalmente os instrumentos de corda se posicionavam sob a nave principal, perto do altar, pois, além de serem os componentes fundamentais das orquestras barrocas e tocarem em quase todos os momentos, representavam a condição humana, acompanhando os solistas em árias que transmitiam angústia, melancolia, arrependimento. Ao contrário, alguns instrumentos de sopro, como os trompetes, os *cornetti* e os *sacqueboutes*, utilizados especialmente em obras de grande porte, como óperas, oratórios, missas e aberturas, tendiam a ser posicionados nos púlpitos, tanto para que seu som penetrante não encobrisse as cordas, como para representar, em nível topográfico, a glória divina. Esses instrumentos normalmente acompanhavam árias em que se cantava algum feito de Deus ou Sua glória, algum anúncio feito por um anjo ou uma mensagem de júbilo. Outro ponto interessante é a criação de efeitos de eco desejados pelo compositor, que destaca da orquestra os músicos necessários para realizá-lo e põe-nos fora do alcance da visão do público, em algum lugar mais recuado da igreja. Claro que tudo isso que dissemos não eram regras, apenas possibilidades, mas que demonstram satisfatoriamente a relação entre todos esses meios de se transmitir a mensagem da obra.

⁸ O que designamos por estrutura pode compreender tanto a constituição das partes do oratório, por exemplo, como os recursos retóricos empregados pelo compositor. É a esse aspecto, o qual comentaremos mais adiante, que gostaríamos de dar ênfase.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E AS INTERPRETAÇÕES HISTORICAMENTE ORIENTADAS

Em seu livro *Literatura e música: modulações pós-coloniais*, Solange Ribeiro de Oliveira dedica uma seção à contribuição da Lingüística e dos Estudos Literários para a análise da obra musical. Dentro dessas considerações, reflete sobre o papel da Estética da Recepção nos estudos de musicologia. Essa tendência crítica da análise literária, sob nosso ponto de vista, tem muito a contribuir para esses estudos, sobretudo no que tange às pesquisas da chamada Música Antiga. Diferentemente da literatura, em que o contato do leitor com a obra é imediato,⁹ a música exige um mediador – o intérprete. Este não deixa de ser um leitor da obra musical, um leitor que ajuda a construir o sentido da obra a cada leitura/execução. Por isso, como advoga a Estética da Recepção, é necessário conhecer a história da obra, pois seu sentido é dado não só por sua estrutura, mas também pelo seu histórico de interpretações. A *Paixão segundo São Mateus* dirigida por Bach em 1729 não é estritamente a mesma obra que a versão regida por Mendelssohn em 1829, tampouco que uma versão do século XX sob a direção de Karajan ou Mengelberg. Essa perspectiva levou alguns músicos, no final da década de 1950, a empreenderem pesquisas numa tentativa de reconstituição histórica dos instrumentos e das condições de produção e recepção das obras anteriores à Revolução Francesa. Talvez sem saber, esses músicos estavam lidando com a noção de horizonte de expectativas, cara aos teóricos da Estética da Recepção. Essa noção se encaixa perfeitamente com a proposta das interpretações historicamente orientadas: reconstituir o horizonte de expectativas do leitor da época em que a obra musical foi composta. A discussão sobre a validade e autenticidade dessas reconstruções foge aos interesses do presente ensaio,¹⁰ mas não conseguimos nos furtar a citar duas passagens de Nikolaus Harnoncourt, um dos pioneiros dessas pesquisas: “O músico de hoje deve se perguntar se não existe realmente outra possibilidade de abordar as obras de Bach de maneira honesta, que não a de interpretá-las no estilo e com os meios do alto Romantismo”.¹¹ É preciso reconhecer que Bach compunha sob uma *epistème* diversa daquela vigente no século XIX. “Não se deve, pois, situar Bach na mesma linha dos compositores do século XIX, que escreviam sempre de olho no futuro e raramente para uma efetiva execução”.¹² Essa última citação de Harnoncourt mostra a importância da execução, da interpretação na análise das mídias e dos meios de transmissão da mensagem musical. Para concluir, lembremos que o próprio Claus Clüver, um dos principais responsáveis pelos estudos da intermedialidade atualmente, concorda com um determinado resgate histórico das condições de produção e recepção das obras:

⁹ Estamos considerando a palavra *literatura* em seu sentido moderno, sem levar em conta as práticas antigas e medievais de récitas feitas por aedos, bardos e trovadores, quando a prática da leitura silenciosa ainda não havia sido instituída.

¹⁰ Conste aqui a nossa simpatia pelas pesquisas no âmbito da Música Antiga e pelas interpretações historicamente orientadas, ditas popularmente “com instrumentos de época”. Acreditamos que os argumentos proferidos contra esse movimento são falhos e destituídos de um verdadeiro conhecimento do universo da Música Antiga, da história e das propostas do movimento. Contudo, como dissemos, essa discussão ultrapassa os limites do presente artigo.

¹¹ HARNONCOURT. *O diálogo musical*, p. 93.

¹² HARNONCOURT. *O diálogo musical*, p. 94.

incluiremos em nossas investigações históricas a tarefa de reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos; e poderemos propor as mesmas tarefas no domínio do público que recebia as obras.¹³

A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E TEXTO NA *PAIXÃO SEGUNDO SÃO JOÃO*

A reconstrução do horizonte de expectativas do leitor da época barroca não deixa de ser uma tentativa de reconstrução do horizonte de expectativas do intérprete, uma vez que este também é um leitor. Os intérpretes atuais, dessa forma, podem adquirir algum conhecimento sobre como se concebiam as interpretações da música no passado, a partir de estudos de tratados da época. No âmbito da música vocal, o que se sabe cada vez mais é que, no Barroco, a relação entre as palavras e a música passou a ser extremamente valorizada. Ao contrário da estética renascentista, na qual a polifonia alcançou o auge do seu desenvolvimento, o projeto inicial do século XVII, iniciado por artistas italianos que se reuniam em agremiações e academias como a *Camerata Fiorentina*, era o de compor monodias acompanhadas por um baixo contínuo que ressaltassem o conteúdo do texto cantado. É claro que, como afirma Steven Paul Scher, “na música vocal, o texto literário e a composição musical são ligados de maneira inextricável. Juntos, eles constituem um construto simbiótico que pode ser visto como uma obra de arte completa apenas quando os componentes de ambos estão presentes de modo simultâneo”.¹⁴ Mas, no caso do Barroco, isso é ainda mais patente.

Em geral, ainda que alguns termos da lingüística, oriundos de um sistema semiótico verbal, possam ser aplicados à música, isso só se verifica sem grandes problemas no nível sintático. Podemos aplicar ao sistema musical as noções de frase, de sincronia/diacronia – relacionadas à harmonia e à melodia, respectivamente –, de *langue/parole* ou competência/desempenho,¹⁵ mas essas noções dizem respeito à sintaxe musical. Quando se passa à questão semântica, surgem os problemas. Longe de pretendermos discorrer longamente sobre o problema semântico da música, o que nos levaria a uma questão de *mimesis* e de representação, podemos afirmar, contudo, que a música barroca, devido às práticas de alegorização da sua época, possui códigos de produção muito bem definidos e partilhados pela sociedade, que imprimem à composição musical um sentido para além do subjetivo. Diversos elementos podem se constituir num sistema de significação: a forma musical, a escolha da tonalidade da peça, a instrumentação.

Por isso é que se pode falar, pelo menos em se tratando da música barroca, de um sentido musical ou de representação. Esse fenômeno, como demonstrou Saussure no âmbito da linguagem verbal, também é arbitrário, oriundo de convenções. Aqui chegamos finalmente

¹³ CLÜVER. Estudos interartes, p. 41.

¹⁴ SCHER. Literature and music, p. 226 (em inglês no original).

¹⁵ As noções de *langue/parole* ou competência/desempenho podem ser bastante úteis para se pensar a execução e a improvisação. Cada músico, ao improvisar, está exercendo seu desempenho da língua, está criando uma *parole* individual. Entretanto, nenhuma improvisação é absolutamente livre. Cada um dos tipos de “*langue*” musical – o jazz, o choro, a música barroca francesa, a música barroca italiana, a música organística da Renascença espanhola, por exemplo – possui seus códigos próprios, cuja competência o músico deve dominar.

à importância da Retórica, enquanto disciplina, para a música barroca. Desde o século XVI, os músicos começaram a estabelecer analogias entre os recursos e figuras do discurso verbal e do musical, tomando como base os tratados de retórica do passado, principalmente o de Aristóteles e o de Quintiliano. Dessa forma, algumas figuras musicais ganharam um sentido próprio, com base em convenções, e mesmo a música puramente instrumental passou a ter um significado em alguma medida objetivo. Isso foi uma das inovações que permitiu a criação da ópera, em que a orquestra¹⁶ substituiu o coro do teatro grego nos comentários sobre a fala/canto dos atores/cantores. Essa utilização da retórica visa à transmissão de um *pathos* musical, que, no Barroco, é trazido para um mesmo nível que o *logos* e o *ethos*, mais valorizados em períodos anteriores. A presença desse *pathos*, que pode ser traduzido para o latim *affectus*, levou ao desenvolvimento do que se convencionou chamar de *Affektenlehre*, isto é, Doutrina dos Afetos. De acordo com ela, os procedimentos retóricos de composição, unidos à escolha das tonalidades e à instrumentação,¹⁷ deveriam despertar no ouvinte os mais diversos *affetti dell'anima*. No caso da música vocal, esses afetos deveriam se adequar ao texto que estava sendo cantado. Surgem então as noções de *musica pathetica* e *musica poetica*, as quais são bastante pertinentes para se classificar a *Paixão segundo São João*. Essa última expressão é singular em nosso estudo, pois, em seus próprios elementos, contém o princípio da interação entre as artes: uma música que é poética, que se une à poesia e se realiza com recursos poéticos. Uma vez que o presente trabalho não se quer um tratado sobre a história da música, mas um breve ensaio sobre as relações entre o sistema semiótico musical e o sistema semiótico verbal, passemos à análise de algumas passagens da *Paixão segundo São João* em que essa relação se mostra evidente.

No recitativo em que o evangelista diz “Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn” – “Então, por isso, Pilatos tomou a Jesus e mandou açoitá-lo” (Jo cap. 19, v.1), observamos, na linha do baixo contínuo, o ritmo característico dos açoites, isto é, grupos de colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias.¹⁸ Na linha do canto, sobre a palavra *geißelte*, há uma *catabasis* (sucessão de notas descendentes) completamente cromática, isto é, a descida das notas se faz toda por semitons:

¹⁶ Vale a pena recordarmos a origem da palavra grega *orchestra*, que designava justamente a parte do teatro onde o coro fazia suas evoluções. Na ópera, o antigo coro, constituído de atores/cantores/bailarinos, é substituído pelos instrumentistas. Isso faz com que os comentários sobre o texto dos cantores sejam puramente instrumentais. Daí a necessidade de se desenvolver um código de significação para essa música instrumental.

¹⁷ Os afetos aqui mencionados não devem ser confundidos com os sentimentos livres e subjetivos do Romantismo. Na música barroca, cada um desses afetos está condicionado por um código objetivo que envolve, como já dissemos, as figuras de retórica, as tonalidades e a instrumentação. Assim, por exemplo, de acordo com alguns tratados, a tonalidade de ré maior evoca alegria triunfal, enquanto a de mi bemol maior é pungente e dolorida. Da mesma forma, os instrumentos também são ligados a uma significação. Trombones podem remeter a um ambiente marítimo ou aos domínios de Hades, enquanto flautas doces e oboés *da caccia* evocam ambientes pastoris.

¹⁸ Mais uma vez recordamos que esses significados são arbitrários, oriundos de convenções. No caso do ritmo dos açoites, trata-se de algo que vem já desde o início do século XVII, com Frescobaldi.



Fig. 1: Johann Sebastian Bach (1685-1750), *Johannes-Passion* (1724, versão final 1740). Partitura, p. 75.

Essa figura retórica evoca afetos de dor e lamento. Unida ao ritmo dos açoitamentos, torna-se um comentário sobre o sofrimento despertado pelo açoitamento de Jesus. Da mesma forma, o recitativo que termina com a frase de Jesus “Es ist vollbracht!” – “Está consumado!” (Jo cap. 19, v.30), também apresenta uma *catabasis* sobre essa exclamação. O interessante, no entanto, é que o acorde final tocado pelo baixo contínuo pode ser realizado com um intervalo de terça maior, e não menor, como seria esperado. Essa surpresa causada pela alteração da terça é certamente um prenúncio da ressurreição, pois a terça maior evoca alegria e júbilo, enquanto a menor se refere a um afeto mais pungente. Eis o respectivo trecho da partitura:



Fig. 2: Johann Sebastian Bach. *Johannes-Passion*. Partitura, p. 150.

Um dos pontos mais interessantes para analisarmos os comentários da orquestra ao texto é o arioso para tenor que se inicia pela exclamação “Mein Herz!”. Esse arioso é um comentário sobre o recitativo que o precede, retirado do Evangelho de Mateus (Mt cap. 27, v.51-52)¹⁹ e inserido por Bach na *Paixão segundo São João*. O texto do arioso repete algumas expressões do texto de São Mateus, a saber: “der Vorhang reißt” (o véu se rasga), “der Fels zerfällt” (as rochas se fendem), “die Erde bebte” (a terra treme), “die Gräber spalten” (os túmulos se abrem). Cada um desses fenômenos é ilustrado por um conjunto específico de notas que surge logo após a declamação do texto:

¹⁹ A passagem de São Mateus é a seguinte: “51 E eis que se rasgou o véu do Templo em duas partes dalto abaixo: e tremeu a terra, e partiram-se as pedras. 52 E abriram-se as sepulturas: e muitos corpos de santos, que eram mortos, ressurgiram”.

VI.

Vla.

T.

Org. e Cont.

klei - det, der Vor - hang reißt, der Fels zer -

VI.

Vla.

T.

Org. e Cont.

fällt, die Er - de bebt, die Grä - ber

VI.

Vla.

T.

Org. e Cont.

spal - ten, wie sie den Schöpfer sehn er - kal - ten: was willst du deines Or - tes tun?

Fig. 3: Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion*. Partitura, p. 163 e 164.

Temos, assim, um grupo de fusas em *catabasis* representando os véus do templo se rasgando de alto a baixo – por isso o movimento descendente. Em seguida, um ritmo “quadrado”, um tanto marcial, criado por alternância de fusas e semicolcheias, ilustra a pulverização das rochas. Uma bateria de fusas na altura de sol executadas pelos violinos e violas comenta o tremor da terra. Finalmente, uma nova sucessão de fusas, agora em *anabasis* (sucessão de notas ascendentes), mimetiza o movimento dos túmulos se abrindo, desde as profundezas da terra até a superfície. Podemos afirmar que nesse arioso o comentário da orquestra ao texto, escrito de maneira exemplar por Bach, chega a ser pictórico, pois

a disposição das notas musicais parece ilustrar os fenômenos narrados no Evangelho de Mateus, tanto pela sugestão do movimento, quanto pela mancha gráfica que se dispõe na partitura.

Ainda há dois aspectos que gostaríamos de comentar a respeito da retórica e dos afetos. O primeiro se refere à instrumentação. Na ária que serve de comentário às palavras de Jesus “Es ist vollbracht!”, há duas partes claramente distintas. A primeira delas repete a frase dita por Jesus e fala da noite de luto que se seguiu à crucificação. Aqui, somente uma *viola da gamba* acompanha o contratenor, representando a dor e a fragilidade da condição humana diante da morte do filho de Deus. A segunda parte promove uma mudança de tom, enaltecendo os acontecimentos, considerando-os uma vitória de Jesus e chamando-lhe herói de Judá. Acompanhando essa mudança de tom, o acompanhamento do canto ganha agora o reforço de dois violinos, que entram na música num ritmo caracterizado por alguns estudiosos como ritmo de trompetes. Representam, assim, a glória do herói de Judá, concebido para se tornar o salvador da humanidade:

Fig. 4: Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion*. Partitura, p. 153.

O segundo aspecto a ser discutido é o que de mais estrito em termos de literatura se pode apontar, ou seja, o trabalho poético realizado nos textos das árias. Veja-se a ária que se segue:

*Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht,
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündflut sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht.*²⁰

²⁰ Considera como cada parte de suas costas manchadas de sangue combinam com as cores do céu. Assim que o maremoto de nosso dilúvio de pecados se retrai, o mais belo arco-íris fica como sinal da graça de Deus (tradução livre de Elisa Freixo).

O trabalho poético desse texto é exemplar. Em primeiro lugar, destaca-se a metáfora que compara as manchas de sangue nas costas de Jesus ao céu avermelhado pelo ocaso. Podemos também ressaltar a hipérbole presente no maremoto formado pelo dilúvio de pecados. Mas o mais interessante é justamente a palavra que, na língua alemã, designa essa última noção – *Sündflut*. Ela surge de um trocadilho com a palavra *Sintflut*, que designa o dilúvio do Antigo Testamento. Assim, por uma semelhança no estrato fônico, troca-se *Sintflut* por *Sündflut*, que incorpora duas noções simultaneamente. À idéia do dilúvio, que está presente na palavra *Sintflut*, acrescenta-se a noção de pecado, *Sünde* em alemão.²¹ Logo, através de um jogo sonoro, cria-se uma figura de comparação, ao mesmo tempo metáfora e hipérbole: os nossos pecados são tantos que formam um dilúvio, tão arrasador quanto o castigo enviado por Deus no Antigo Testamento, tanto que gerará um maremoto. Estes são apenas alguns exemplos da riqueza poética da *Paixão segundo São João*. Essa poesia, unida ao sistema musical e a todas as suas particularidades, ao ambiente de execução da peça e a outras mídias diversas, torna-a um dos mais fascinantes monumentos da arte ocidental, ao mesmo tempo em que ela se configura como uma obra do século XVII na qual se verificam características *mixmídias*.



R É S U M É

Cet article propose une lecture de la *Passion selon Saint Jean*, de Johann Sebastian Bach, comme une œuvre de *discours mixte*. On conduira l'analyse à partir des relations entre les divers systèmes de signes qui la composent ou bien qui participent ou influencent son execution. Cette analyse privilegie les relations entre les systèmes musical et verbal mais sans laisser de considérer d'autres systèmes de signes. Elle a aussi le but de démontrer l'existence d'œuvres de caractère intersémiotique avant le Modernisme.

M O T S - C L É S

Relations musico-littéraires, iconisation de la partition, oratorio, le Baroque

R E F E R Ê N C I A S

- BACH, Johann Sebastian. *Johannes-Passion*. Freiburg: Deutsche Harmonia Mundi, 1990. 2 CDs. BWV 245. Acompanha libretto.
- BACH, Johann Sebastian. *Johannes-Passion*. London: Ernst Eulenburg, [s.d.]. 1 partitura. Orquestra e coro.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poética: Musical-rhetorical figures in German baroque music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997.

²¹ As imagens e metáforas nesses versos, que não são de autoria de Bach, são típicas de hinos do Barroco alemão. É provável que a substituição de *Sinflut* por *Sündflut*, ainda muito comum hoje, fosse um chavão na época – o que não diminui sua força.

- BÍBLIA sagrada. N. T. *O Evangelho segundo São Mateus*. Rio de Janeiro: Editora Barsa, 1966.
- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, 1997.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. (1984.) Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. (1982.) Trad. Marcelo Fagerlande. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. Teatro da memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, [s.n.t.], p. 40-48.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 927-954.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LATERZA FILHO, Moacyr. *A ópera dos afetos: para uma intertextualidade das paixões: leitura comparativa das retóricas do Padre Antônio Vieira e do Padre Antonio Vivaldi*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996.
- MARAVALL, José Antonio. Novidade, invenção, artifício (papel social do teatro e das festas). In: MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 353-385.
- MASSIN, Jean e Brigitte. *História da música ocidental*. (1987.) Trad. Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SANTOS, Luís Otávio. An approach through the analysis of Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* and Bach's *Erbarne dich* from *Mathäus-Passion*. Trabalho de estudo acadêmico não publicado (mimeo), [199-].
- SCHER, Steven Paul. Literature and Music. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Org.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982, p. 225-250.