

## NAS PAIXÕES DE BACH E MONGINHO: SENTIDOS QUE SE ENTRELACAM

Doutoranda Maria Inês de Moraes Marreco<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*Este trabalho aborda comparativamente o romance **A paixão segundo os infiéis**, de Julieta Monginho e a obra musical **A paixão segundo São Mateus**, de Johann Sebastian Bach. O romance estudado convoca a música de Bach da qual extrai a técnica da fuga e do contraponto, a celebração perspectiva, a dramaticidade e o lirismo do enredo. O estudo proposto perpassará a Teoria dos afetos – doutrina estética que associa os fatos da música (produto) com a expressão afetos e a escrita, no sentido de dominá-los, isto é, converter o discurso, fazendo emergir os sentimentos dos seus ouvintes, despertá-los, transformá-los em afetos.*

**Palavras-chave:** Monginho; Bach; Literatura; Música; Romance; Paixão.

### **Introdução**

Este trabalho propõe uma abordagem analítica do romance **A paixão segundo os infiéis**, de Julieta Monginho e a obra musical **A paixão segundo São Mateus**, de Johann Sebastian Bach.

A apropriação do romance e da obra musical ilumina nossa leitura no sentido de ressaltar a exploração dos significados do significante paixão.

As reflexões que tangem esse assunto perpassam a Teoria dos afetos – doutrina estética que associa os fatos da música (produto) com a expressão afetos e a escrita no sentido de dominá-los, e que, como base do pensamento musical do barroco, entende a música como representação das paixões e emoções humanas.

Mesmo sabendo que as pesquisas interdisciplinares têm avançado muito nos últimos anos, não podemos esquecer os múltiplos obstáculos que encontram o pesquisador. Assim sendo, os estudos que contemplam literatura e música ou estudos literário-musicais apóiam-se ainda na pretensão de ampliar e aprofundar os estudos da literatura comparada.

Tomando por elemento básico na construção da análise do romance de Julieta Monginho a obra musical de Bach, é importante que se faça uma retrospectiva às fontes deste gênero no intuito de melhor esclarecer o desenvolvimento de sua estrutura.

**A Paixão segundo São Mateus** foi provavelmente escrita para ser apresentada na sexta feira santa de 1727, e não para aquela de 15 de abril de 1729 como se pensava até então. O libreto é de autoria de Christian Friedrich Henrich (Picander), que adaptou os capítulos 26 e 27 do evangelho segundo São Mateus para o texto final musicado por Johann Sebastian Bach. Contudo, nem todos os textos musicados em árias, coros e corais foram diretamente extraídos do evangelho, como é o caso do primeiro coro.

Segundo a tradição da liturgia luterana na celebração da sexta feira da Paixão, essa obra não era executada “*da capo al fine*”, como em forma de concerto, mas com interrupções do celebrante, isto é, não era uma obra contínua. As partes pregadas e cantadas eram intercaladas.

**A paixão segundo São Mateus** é composta de coros, árias, recitativos, duetos e corais. Trata-se de uma obra quase toda original já que oito números foram extraídos de uma cantata escrita na mesma época e destinada ao funeral de Leopold Von Anhalt-Coethen. Magistral tanto por suas dimensões quanto pela riqueza da escritura e impressionante amplitude do coro inicial tornou-se

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG

bem mais contemplativa do que **A paixão segundo São João**. Enquanto a primeira é considerada uma obra vigorosa e dramática, a segunda é considerada tranqüila, grandiosa e épica apesar de somente três anos as separarem. Para Franz Rueb a abertura de **A Paixão segundo São João** é uma glorificação ao Senhor, enquanto que a abertura de **A paixão segundo São Mateus** é compaixão: o caminho compartilhado. Muitos musicólogos a consideraram a obra mais profunda, forte e poderosa de toda a vasta obra do compositor, provavelmente seu clímax e uma das mais importantes obras da música ocidental. Rueb, em **48 Variações sobre Bach**, cita Nietzsche:

Durante esta semana ouvi três vezes a Paixão segundo São Mateus do divino Bach e a cada vez com o mesmo sentimento de infinita admiração. Quem desaprendeu totalmente a cristandade tem a chance de ouvi-la aqui como evangelho. (NIEZSCHE, 2001, p.274).

## **1- Paixões entrelaçadas**

A paixão segundo os infieis, de Julieta Monginho extrai da música de Bach a técnica da fuga na qual o compositor elabora recursos composicionais num processo arquitetônico de completa interpretação. O adensamento contrapontístico, a riqueza de inter-relações, a estruturação, com suas simetrias e relações, com seus contrários complementares e opostos são, pode-se inferir, base da técnica textual de Monginho na elaboração de seu texto impregnado de dramaticidade e lirismo, enfocando as relações complementares e opostas de suas personagens.

Uma mulher, Teresa, psicóloga, bem sucedida, filha de família abastada, meia idade, desaparece abruptamente, deixando tudo: carreira promissora, noivo, família atônita pelo desaparecimento, enfim, toda uma vida organizada para a qual havia sido educada.

Um homem, Jon, estrangeiro, mais velho, músico frustrado, amante de Teresa, vindo do passado.

Um jovem amigo de infância, Pedro, conhecido como *Piterpã*, revoltado pela condição social, filho da empregada da casa de Teresa, macilento, magro e drogado, paciente de Teresa.

A trama se dá numa noite de *Réveillon* numa pequena casa de praia nos arredores de Lisboa. Teresa e Jon, unidos pela paixão comum – a música de Bach, **A paixão segundo São Mateus**, tinham se refugiado nesta casa quando inexplicavelmente, apareceu *Piterpã* sem ser convidado. Teresa teme a estranha chegada do jovem, suspeitando de algo errado, mas que não sabe o que é e o jovem não se digna a explicar o porquê da sua aparição. Além destas, outras personagens integram o elenco do romance.

A avó, presença marcante e recorrente; a mãe, sempre chorosa e triste; o pai, indiferente; Eduardo, o noivo traído; Deolinda – Linda, a mãe de *Piterpã*, sem vida própria, sempre à disposição dos patrões e os amigos de *Piterpã*: Xana, Ouriço e Pintas.

A autora articula com originalidade as categorias romanescas, valendo-se de interessante jogo de linguagem no qual aproveita a mesma disposição de **A paixão segundo São Mateus**. Esta obra musical foi o tema que deu o ponto de partida para o romance de Jon e Teresa. O procedimento da música é semelhante ao procedimento da narrativa. Faculta-se à música a responsabilidade de gerar instrumentos para a análise da obra literária:

A música seria o tema óbvio mas teve receio de o abordar pois decerto era a música o que o deixava extraviado. [...] A música que cada um deles vivera até então de forma muito diferente surgiu assim, de forma natural, como o laço que havia de prendê-los para sempre. [...] Até que um deles, não importa qual, disse que seria incapaz de conceber a vida sem a **Paixão Segundo S. Mateus**. O outro concordou, falaram muito sobre a obra, ele evitou os pormenores técnicos para não a aborrecer,

estendeu a conversa a outras obras de Bach, principalmente às *Variações Goldberg*, o seu constante desafio. (MONGINHO, 1998, pp.151-152).

A narrativa explora esse procedimento pela própria disposição dos capítulos: vozes na primeira pessoa intermediadas pela voz na terceira pessoa, que é o narrador, o que possibilita a mediação de outras vozes. O mesmo se dá com a música: vozes na primeira pessoa, a de Jesus, a de Madalena, etc, intermediadas pela voz na terceira pessoa, o evangelista, também possibilitando a mediação de outras vozes para aparecerem unidas, como no coro ou no coral; vozes estas, alternadas entre si. O que se diz num capítulo pode ser repetido, modificado, ampliado, como na fuga. Repetição de motivos recorrentes: cadeira de balanço, champanhe, o perfume *Eternity*, o cigarro *Lucky Strike*, Natal, etc. A escrita do romance também nesse aspecto é semelhante a uma fuga de Bach; os temas são expandidos e recorrentes, o que uma voz expõe é sempre retomado pelas outras; o passado é trazido ao presente como na música.

A ligação entre a literatura e a música se remete à longa tradição, acumulando pronunciamentos memoráveis. É na fronteira destas duas artes, ambas filhas do som e do tempo virtual, que se verifica a abordagem explícita ou implícita de cada uma delas.

Julieta Monginho vai buscar em Bach a técnica do contraponto, arte de combinar várias partes musicais ou melodias de forma que, ao serem tocadas simultaneamente, formam um conjunto harmonioso. É uma relação dupla na qual elementos verticais e horizontais são simultaneamente contrastantes e interdependentes.

A autora vale-se da dupla relação transitando do passional ao patológico, memória e esquecimento, plenitude e carência. A paixão é vivenciada entre o amor e o sofrimento como afeto forte, violento, amor ardente, vício que domina, palavra e sangue, vida e morte, num vai e vem constante, sentidos que se entrelaçam.

Os sons e os silêncios vão respaldar a volta ao recalcado e liberar as pulsões eróticas e tanáticas, deixando transparecer que é a imperfeição ontológica que possibilita a paixão. As paixões embora façam parte da natureza humana desencaminham o sujeito do lógico, conduzem o ser para fora de si mesmo, para o irracional. Paralelamente, os comportamentos vão da ética para a terapêutica, enfatizando que os corpos são sempre surpreendentes.

### **Paixão: afetos e efeitos**

A paixão pode ser associada à doença, um afeto mórbido que pode ou não ser controlado, como por exemplo, a pulsão que alimenta Pedro em sua agressividade, que vai fazer com que ele se alie a Eduardo para separar Jon e Teresa, mas também no elo que vai fazer com que os amantes busquem a união; é também a paixão que vai registrar a música na voz de Teresa. A escrita se realiza na tentativa de controlar tal sentimento, no sentido de dominar esses afetos, isto é, transformar o discurso da forma que faça emergir os sentimentos dos seus ouvintes, despertando e modificando afetos e agressividades em simpatia, mostrando como “*o outro me afeta*”.

A paixão está, pois, inserida nos momentos principais do romance como um processo de estruturação do mesmo.

Assim como na obra de Bach elementos usados para reforçar o impacto musical da composição em estudo são apaixonantes: orquestra dupla, coro duplo, coro em *ripieno* e dois órgãos em contínuo. Segundo Franz Rueb:

As tragédias da Antiguidade e as Paixões de Bach são obras que se mantêm válidas para qualquer sociedade e para qualquer cultura. No que tange a essas obras é evidente que se trata muito mais do que mera ida ao teatro ou a um concerto. A participação e a experiência em comum são mais fortes, mais profundas. A atualidade ou a atemporalidade das Paixões de Bach são definidas por sua estrutura interna, pela partitura, que se volta contra as convenções da época e da Igreja; são

definidas, também, pela narrativa bíblica, pela visão introspectiva lírica e pela meditação da comunidade, pela tensão indivíduo-sociedade. O efeito que a Paixão provoca é garantido por sua retórica musical, discurso sonoro, alegoria, imagem musical, dimensão da profundidade, expressão; é garantido, enfim, pelo abalo que provoca nos sentimentos e por sua densa complexidade. Bach queria mover as pessoas, queria tocar-lhes o coração e pregar para elas. Queria, portanto, ensinar a semelhança das tragédias da Antiguidade. Sua paixão é um cosmo de expressividade, um retrato da alma, uma experiência da alma e, ao mesmo tempo, um relato objetivo apoiado no texto bíblico. (RUEB, 2001, p.277).

## **2 - A teoria dos Afetos**

A ênfase na interpretação da música vocal, das palavras do texto na tentativa de encontrar novos meios de expressão musical é uma das idéias que prevaleceram do Barroco.<sup>2</sup>

Palisca, segundo Patrícia Gatti, vai propor como elemento definidor da música barroca o ideal de expressão de afetos ou paixões. No final do século XVI a estimulação de afetos ou paixões era considerada o principal objetivo da poesia e da música. Para o autor, o estilo musical barroco é fortemente determinado pela crença no poder e na obrigação da música em mover os afetos. A visão de Palisca implica em: “*Conceber o Barroco como um estilo musical que se define, de modo essencial, por uma ligação muito estreita com uma doutrina particular ou um pensamento de época: a doutrina dos afetos*” (GATTI, 1997, p.15).

Doutrina dos afetos, segundo tratados e estudos de música do Período Barroco, é o conjunto de formulações onde é sintetizado o princípio da música como expressão dos afetos; segundo o pensamento filosófico, com raízes na antiguidade clássica, como os sentimentos: afetos e efeitos, pulsões de morte e de vida, etc.

Afeto vem do latim *affectus* que significa estado de alma ou disposição do espírito, sentimento, impressão, sentimentos de afeição, paixão. O termo latino *affectus* é correspondente à palavra grega *pathos* que significa cada estado de espírito humano, sofrimento e emoção da alma.

Desde Platão e Aristóteles, passando pela Idade Média e pelo Renascimento, pensadores do século XVII e XVIII se valeram destes significados.

Para Platão, os movimentos melódicos atuavam na alma do ouvinte. O filósofo ao diferenciar os quatro afetos: prazer, sofrimento, desejo e temor, já atribuía à música e ao músico, grande responsabilidade no sentido de saber direcionar o som com o objetivo de beneficiar os movimentos da alma.

Para Aristóteles, a música era capaz de transmitir impressões e criar estados de ânimo diversos, não só de caráter ético como sensivelmente belo.

No século XVII, René Descartes, em **Traité des Passions de l’Ame** (1649), ensinou a distinguir bem entre as sensações do ouvinte e como as fontes do som o afetam. Neste grande estudo o filósofo sistematizou a teoria geral sobre os afetos ou as paixões. Antes, porém, do **Tratado das Paixões da Alma**, em outro tratado sobre música, **Compendium Musicae** (1618), ele já afirmara que a finalidade da música era a estimulação dos afetos: “*A finalidade da música é nos encantar, despertar em nós sentimentos ou emoções diversas*”. (DESCARTES, In: GATTI, 1997, p.19). Descartes classificou as paixões da seguinte forma: admiração, estima ou desprezo, generosidade ou orgulho, veneração ou desdém, amor e ódio, desejo, esperança, temor, ciúme, segurança e desespero, irresolução, coragem, ousadia, emulação, covardia e pavor, remorso, alegria

---

<sup>2</sup> A palavra Barroco designando um estilo musical aparece pela primeira vez em 1746, utilizada pelo francês Noel-Antoine Pluche.

e tristeza, zombaria, inveja, piedade, auto-satisfação e arrependimento, favor e reconhecimento, indignação e cólera, glória e vergonha, fastio, pesar e jovialidade. Esta visão dos afetos ou paixões interpreta as emoções como estados da alma.

Também Spinoza e Kircher, em meados do século XVII, desenvolveram estudos sobre a Teoria dos afetos, partindo da filosofia do Racionalismo. O irracional (as paixões) era explicado de maneira matemática e mecânica.

Desde o final do século XVI e durante os séculos XVII e XVIII vários tratados musicais abordaram as relações entre os afetos ou paixões e a música. O objetivo destes escritos era traduzir os afetos em sons através dos intervalos, acordes, ritmo, tonalidades, ornamentos, etc, o que facilitaria o perfeito entrosamento entre compositor e intérprete, guiados por regras e indicações que os norteassem.

Bem mais recente, 1984, é o estudo de David Tame, **O poder oculto da música: a transformação do homem pela energia da música**, no qual o autor declara que numa audição dos Concertos de Brandenburgo de Bach, em Londres, desde o momento em os músicos inclinaram-se diante da platéia e puseram-se a afinar seus instrumentos: *“Alguma coisa muito diferente e única estava escondida ali. Não podia ser vista nem ouvida, mas eu lhe sentia a presença, e ela parecia estar se aproximando”*. (TAME, 1984, p.20). E, dando embasamento à sua teoria sobre o poder da música, o autor relata a experiência mais marcante de sua vida, a partir da primeira nota do concerto:

Dir-se-ia que o meu corpo principiava a viver de luz; meu coração era um fogo que flamejava, consumindo-me as impurezas da alma. Minhas percepções estavam abertas como se sempre tivessem estado, até então, firmemente cerradas. Eu nunca ouvira música daquela maneira! O que ouvira muitas vezes, até aquele momento, como sons abstratos, agora eram Som – entrelaçamento tangível, vivo, de uma filigrana de precisão matemática, que eu quase podia pegar e tocar e, virtualmente, ver à medida que fluía do primeiro violino. [...] Por vários e longos momentos perdi o conhecimento de mim mesmo. A pura beleza de tudo aquilo era indescritível. Desde o primeiro compasso, lágrimas silenciosas fluíam de meus olhos fitos, sempre abertos. (TAME, 1984, p.21).

### **3 – A música e o texto**

Para os teóricos que vêm na música uma linguagem semelhante à verbal não há problema algum na adoção de um modelo lingüístico ou literário.

Mas, enquanto para uns a conceituação de música como um tipo de linguagem comparável à expressão verbal é impossível, para outros a música é a linguagem da revelação divina: *“...para Platão e antigos filósofos do Oriente, a linguagem das paixões e emoções, é o que antecipa a concepção renascentista da música como linguagem dos afetos, discurso das emoções”*. (OLIVEIRA, 2002, p.55).

Os adeptos desta segunda visão achavam que a música, além de significados próprios, comunicava sentidos às personalidades, ações e estados emocionais.

Partindo do princípio de que a música é uma linguagem, será a lingüística capaz de fornecer-lhe meios de análise? Lingüistas como Emile Benveniste e Henry Orlov rejeitavam o conceito da música como signo, como também, o compositor, Igor Stravinsky achava que a música nada mais representava além de si própria. Isto, porém, não se aplica ao período Barroco. Necessário se faz, portanto, uma contextualização. Estes estudiosos, ao emitirem suas opiniões, por certo as fazem baseados nos conceitos da sua época, o século XX.

Levando, pois, em conta tais considerações é aconselhável cautela para se tomar qualquer tipo de posicionamento.

Entretanto, do nosso ponto de vista, as associações de conceitos musicais como elementos literários e socioculturais ancoram-se perfeitamente na melopoética cultural: uma estética intersemiótica que, ao sublinhar diferenças e semelhanças, contribuirá para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral.

Partindo, pois, deste princípio podemos estabelecer um paralelo entre **A paixão segundo os infiéis**, de Julieta Monginho e **A paixão segundo São Mateus**, de Bach.

Como já foi dito anteriormente, Julieta Monginho se valeu da escrita de Bach na estruturação de sua obra, explicitando formas evidentes que dominaram no século XVIII. As arquiteturas de seu romance e da obra musical em estudo muito se assemelham. A autora dividiu em partes a sua “paixão”, assim como Bach o fez. Exemplo: a abertura do romance, como primeira parte:

Sehet – Wen? – dem Bräutigam.  
Sehet ihn – Wie? – als wie ein Lamm!

Olhai! – Quem? – O noivo.  
Olhai! – Como? – Como um cordeiro! (MONGINHO, 1998, p.11).

Musicalmente, Bach utilizou dois coros em diálogo onde as linhas melódicas parecem ser interrompidas, chamando a atenção para o texto que está sendo cantado.

Literariamente, Monginho apresentou o método da interpolação, permitindo que suas personagens se instaurem na trama e dando vozes umas às outras de forma a introduzir seu leitor no enredo. “*Vozes desordenadas, soletradas em sílabas confusas, vindas do fundo de um lago de silêncio, habituadas à ignorância de outras vozes*” (MONGINHO, 1998, pp.15-16). Neste capítulo do romance observam-se as vozes de Jon, Teresa, Pedro, do narrador e outras tantas que se misturam aos diversos ruídos, o ruído do povo. Monginho usa também, a técnica da reportagem até hoje ensinada nas escolas de jornalismo: técnica esta que requer que o repórter responda a certas perguntas que qualquer leitor da reportagem faria: quando? Quem? Como? Onde? Etc.

Assim também, Picander escreveu, fornecendo perguntas concisas e respostas categóricas: “*Quem? – O noivo*” e “*Como? – Como um cordeiro!*”

E para finalizar; em Bach, as vozes do coro: “*Ruhe sanfte, sanfte ruh! Descansa em paz!*” [...] “*... a música irrompeu finalmente no silêncio, o último coro da Paixão Segundo S. Mateus, Ruhe sanfte*”. (MONGINHO, 1998, p.273).

Em Monginho, a paz: “*...num horizonte para além do horizonte*”. (MONGINHO, 1998, p.273).

## **Conclusão**

As vozes alternam-se entre si. As micro-histórias que se tecem se unem para produzir a macro-história que é a história de Teresa, Jon e *Piterpã*. O que está escrito num capítulo pode ser repetido, modificado e ampliado como numa fuga. O que uma voz expõe pode ser completado por outra. O romance se estrutura com a questão do retorno ao recalcado; o tempo passado trazido ao presente, como na música. Assim como na fuga, a recorrência dos signos: a cadeira de balanço da avó, o perfume *Eternity*, o cigarro *Lucky Strike*, o Natal, etc. O Ano Novo representa o tempo da passagem por excelência como princípio e fim ou o fim do princípio.

Em Bach todos os solistas e o coro – o final. É interessante observar nesse momento que a música que deveria ser triste, não o é, pois ela é escrita em uma tonalidade maior e essa tonalidade, dentro da *Teoria dos Afetos* é uma tonalidade alegre. E isso porque, para a Igreja, a morte de Jesus não deve significar motivo de tristeza, já que Ele ressuscitará para salvar a humanidade.

Em Monginho, depois do atentado de Pedro contra Tereza, do susto causado pelo estampido do tiro, da perplexidade do seu autor e da surpresa da visão da mulher viva: “... *afinal a bala passara-lhe a poucos centímetros*”, (MONGINHO, 1998, p.272), a paz: “*A música e a luz do sol entravam por todos os lados com o fulgor de um primeiro dia*”. (MONGINHO, 1998, p.273).

Também um final que poderia parecer triste, projetava-se feliz. Afinal, assim como Cristo ressuscitou para salvar a humanidade, Tereza não morreu, dando a Pedro a possibilidade de se salvar das drogas e da vida tumultuada em que vivia. Talvez uma nova oportunidade inscrita “*num litoral ilimitado, num horizonte para além do horizonte*”. (MONGINHO, 1998, p.273).

### **Abstract:**

*This work attempts to study comparatively the novel **A paixão segundo os infiéis**, by Julieta Monginho and the musical work **A paixão segundo São Mateus**, by Johann Sebastian Bach. The studied novel convokes the music of Bach from which draws out the technical of fugue and counterpoint, perspective celebration, dramatization and lyricism of the plot. The proposed study will pass over the Theory of passion, aesthetics doctrine which links facts of music (product) with expression passion and writing in the sense of domination, that is, to invert speech making rise out feelings from their listeners, transforms then in passions.*

**Keywords:** Monginho; Bach; Literature; Music; Novel; Passion.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BACH, Johann Sebastian. **Royal Philharmonic Orchestra/Mediasat Group S.A.**; texto e documentação musical Eduardo Rincón. Trad.: Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2005. – (Coleção Folha de Música Clássica).
- FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização. In: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud**. Vol. XXI (1927-1931). 2ª Ed. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1987, 1ª reimpressão 1988.
- GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1723)**. 1997. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. UNICAMP.
- MILLER, S.D. **Come Ye Dauthers (Kommt ihr Tochter) from Johann Sebastian Bach St. Matthew Passion**. Vol.2. University of Illinois Press, Journal of Aesthetic Education. Summer, 1986.
- MONGINHO, Julieta. **A paixão segundo os infiéis**. Lisboa: Ed. Publicações Dom Quixote, 1998.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- PALISCA, Claude V. **Baroque Music**. Nova Jersey, Prentice-Hall, 1981.
- RUEB, Franz. **48 Variações sobre Bach**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TAME, David. **O poder oculto da música: a transformação do homem pela energia da música**. Trad.: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.