

O lugar da morte no Barroco do século XVIII: um enfoque a partir de *MatthäusPassion*, de Johann Sebastian Bach

José Reinaldo Felipe Martins Filho¹
UFG – PPG EM MÚSICA – MESTRADO
SIMPOM: *Musicologia*
jreinaldomartins@gmail.com

Resumo: Este artigo visa compreender o “lugar” da morte no Barroco setecentista. Parte da ideia de tragédia de Walter Benjamin (*trauerspiel*) enquanto balanceamento entre o luto e o lúdico. Toma como exemplo fragmentos da obra *Matthäuspassion*, de Johann Sebastian Bach. Apesar de sua inspiração bíblico-teológica, a narrativa da Paixão, escolhida por Bach como fonte para sua composição, possui pontos de intersecção com o ideal da *trauerspiel*. Nosso objetivo nesse trabalho será analisar essa relação.

Palavras-chave: Representações de Morte; Tragédia; Barroco; *Matthäuspassion*.

The Place of the Death in the Baroque of 18th century: a Perspective from *Matthäuspassion*, of Johann Sebastian Bach

Abstract: This paper aims to understand the place of death in the Baroque’s XVIII century. To this take the example of some fragments of the work *Matthäuspassion*. Despite its biblical-theological inspiration, the narrative of the Passion by Bach chosen as the source for its composition, has many points of contact with the ideal of the Baroque tragedy. Our objective in this work is to analyze this relationship.

Keywords: Representations of Death; Tragedy; Baroque; *Matthäuspassion*.

Introdução

Balanceado entre o *luto* e o *lúdico*, o *Trauerspiel* (“tragédia”) marca sua fronteira em relação aos gêneros da Tragédia e da Comédia. Nele “a subjetividade confessa triunfa sobre aquela objetividade enganadora do direito, e submete-se à onipotência divina como ‘obra da suprema sabedoria e do primeiro amor’, como inferno. Não é aparência, mas também não é ser pleno, mas o verdadeiro reflexo, no bem, da subjetividade vazia” (BENJAMIN, 2013, p. 252).

¹ Trabalho orientado pela Prof. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza, do PPG em Música da Universidade Federal de Goiás, e subsidiado com bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

Ao que tudo indica, a metáfora de uma subjetividade vazia está atrelada à concepção de finitude, tão característica aos exemplos citados por Benjamin em sua obra sobre o *Trauerspiel*. No contexto dessa obra, o dilema entre o papel do morto e o lugar da morte se faz um tema recorrente. A finitude expressa pela imagem da morte assume o papel de uma teleologia, de um relacionamento libertador, vez que lança o protagonista para a singular experiência de si mesmo e para uma genuína liberdade como compromisso com o próprio, o irremissível e insuperável, o certo, mas indeterminado, em cada possibilidade de fato: esta forma fixa no dia “derradeiro” e extrai dele a sua imagem do belo. Aqui a morte carrega um sentido teleológico, mas que não deve ser compreendido pragmaticamente. O fim mortal visado pelo herói trágico jamais estará a serviço da volição (cf. PISETTA, 2007). Longe disso, este homem existirá de modo finito, como uma subjetividade esvaziada.

A proposta de Benjamin recai sobre o drama e a pintura, mas pode ser transportada para o âmbito da música, através do diálogo com o universo da “transtextualidade”, para usarmos o termo de Genette (1982), o que significa pensarmos o texto “numa rede textual que lhe é maior”. É o caso de tudo o que ultrapassa o texto escrito, ao mesmo tempo em que o inclui. Aqui, tomaremos a música como forma transtextual, tendo como foco as composições barrocas do século XVIII. Juntas, melodia e letra atingem o valor semântico esperado. Num igual patamar de valoração – sem que uma jamais se sobreponha sobre a outra – alcançam o sentimento do interlocutor, pertencendo-lhe. Nesse caso, “a subjetividade confessa triunfa sobre aquela objetividade enganadora do direito, e submete-se à onipotência divina como ‘obra da suprema sabedoria e do primeiro amor’, como inferno. Não é aparência, mas também não é ser pleno, mas o verdadeiro reflexo, no bem, da subjetividade vazia” (BENJAMIN, 2013, p. 252). Ao que tudo indica, a metáfora de uma subjetividade vazia está atrelada à concepção de finitude, tão característica aos principais expoentes do Barroco nos séculos XVII e XVIII, entre os quais poderíamos destacar William Shakespeare e Calderón de la Barca, no teatro e na literatura, Albrecht Dürer, na pintura, e Cláudio Monteverdi e Johann Sebastian Bach – para darmos apenas dois exemplos da música.

Em nosso trabalho, de modo a ilustrarmos o lugar da morte no imaginário artístico do Barroco no século XVIII, elegemos alguns fragmentos da obra *Paixão segundo o Evangelista Mateus* (em alemão *Passionsmusik nach dem Evangelistem Matthäus* ou, simplesmente, *Matthäuspasion*), ressaltando a afinidade entre texto e música. A despeito de sua inspiração bíblico-teológica, a narrativa da Paixão, escolhida por Bach como fonte para sua composição, possui muitos pontos de intersecção com o ideal da tragédia no Barroco. Uma tragédia que não deixa de possuir o seu caráter restaurador.

1. Sobre a morte como moldura para a tragédia no Barroco

Novamente conforme a descrição de W. Benjamin, vemos no personagem Jesus Cristo o limiar entre a figura do herói trágico e a silhueta de um novo ícone, inaugurado, aliás, desde Platão e Sócrates e posteriormente resgatado pelo cristianismo primitivo, a saber: o mártir. Para Benjamin, a morte de Cristo representa um sacrifício expiatório que segue a letra de um antigo direito, morte sacrificial que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura (cf. BENJAMIN, 2013, p. 115). Cristo é aquele que, voluntariamente, assume a sentença de morte por consequência de seus atos. Entretanto, o lugar da morte como fim é arrebatado do enredo pela inserção incluída por Bach na última parte da Paixão, qual seja: a promessa da ressurreição (“*Ich Will nach dreien Tagen wieder auferstehen*” [eu vou ressuscitar depois de três dias] cf. BACH, BWV 244, n. 66).

Tal concepção de imortalidade da alma abre um novo horizonte para a compreensão da morte, antagônico, por sua vez, à já conhecida estrutura das tragédias gregas (veja-se, por exemplo, o caso da morte de Eurídice, retratada por Monteverdi na ópera *L’Orfeu*, publicada em 1609). A diferença entre Cristo e o herói trágico consiste no modo de encararem a morte. Para este, a morte é algo sempre familiar, própria e predestinada. Desde o anúncio da profecia, sua vida passa a se desenvolver na perspectiva da morte, como a silhueta que constantemente lhe espreita – como a consumação do seu destino. Para o trágico, vida e morte pertencem uma à outra. A morte é o que virá, o que lhe espera, e não reside senão nessa vinda. Mas nessa vinda, como vinda de nada no mundo, torna-se precisamente a marca de uma subjetividade que se abre, avaliada em sua nudez. Por isso jamais se poderá dizer que o herói trágico está simplesmente morto. Ao contrário, ele apenas existe na medida em que se coloca na perspectiva da morte: a sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma (BENJAMIN, 2013, p. 116).

Para ficarmos com o exemplo de Cristo na *Matthäuspassion* de Bach, notemos o efeito emoldurante da morte, que perfaz o enredo desde o seu início: “na existência normal a vida atua e alastra, assim também no herói trágico a morte; e a ironia trágica surge sempre que ele – com toda a razão, mas sem consciência disso – “começa a falar das circunstâncias do seu fim como se elas fossem a história da sua vida” (BENJAMIN, 2013, p. 116-117). No contexto do Barroco, o mundo das coisas tem como função significar a morte. Quer dizer, “o mundo antitético do Barroco é um mundo de correspondências, cujo fim último é ilustrar a caducidade das coisas e a fragilidade do destino humano” (ROUANET, 1981, p. 17). A esta finalidade se dirige o recursivo uso da imagem da morte, também encontrada em exemplos

musicais (note-se o recurso à morte sempre presente nas óperas barrocas, especialmente naquelas que recobram as Tragédias gregas – a própria *L'Orfeu*).

Ao lado das obras de Marsílio Ficino e da famosa imagem da “Melancolia”, de Dürer, na literatura encontramos esta interessante descrição da morte empreendida por Benjamin a partir da obra de Warburg:

Já a Idade Média se tinha apoderado, sob as mais diversas formas, do ciclo das especulações saturninas. O governante dos meses, “o deus grego do tempo e o espírito romano das sementeiras” transformaram-se na alegoria da Morte segadora com sua gadanha, que agora se destina, não à colheita, mas à estirpe humana; também não é o ciclo anual, com a sua recorrência de sementeira, colheita e repouso invernal, que domina o tempo, mas o implacável caminho de cada vida em direção à morte. (WARBURG *apud* BENJAMIN, 2013, p. 157-158).

De fato, dentre todas as imagens alegóricas ao longo do período Barroco, a morte encontrou o seu espaço de proeminência: “não duvidemos que haja uma figura que havia surgido da livre representação plástica, alheia a toda sanção dogmática, e que havia adquirido, nada obstante, maior realidade que qualquer santo, sobrevivendo a todos eles: a Morte” (HUIZINGA, 1981, p. 301 – tradução nossa). A título de ilustração, vejamos uma das gravuras da coleção “Dança da Morte” (ou, também, “Dança Macabra”, como é conhecida em português), do artista Rembrandt van Rijn. Nesta imagem, datada de 1562, a morte aparece retratada portando consigo um instrumento musical de percussão, como se conclamasse, por intermédio da música, a abertura das portas do reino dos mortos.



Figura 1: Master A. C. *Dance of Death I*. 1562. Rembrandt van Rijn – *Death Appearing to a Wedded Couple from an Open Grave*. Fonte: Arquivo Rosenwald Collection – 1943.3.7196.

Na mesma direção compreendemos o efeito pretendido por Bach nas passagens de *Matthäuspassion* nas quais o tema da morte de Cristo se torna mais evidente. Valendo-se do recurso da ilustração, presente, sobretudo, nas composições a partir do século XVII, Bach evidencia o caráter trágico da narrativa na medida em que a estrutura musical acompanha o que o texto quer comunicar. Trata-se do que se constituiu sob o termo “retórica musical”², mencionado por vários compositores barrocos e, entre eles, por Joachim Quantz: “a expressão na música pode ser comparada àquela de um orador. O orador e o músico têm ambos a mesma intenção [...]. Eles querem, ambos, se apoderar dos corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e levar o ouvinte de um sentimento a outro” (QUANTZ, 1752, XI, §1).

Aqui novamente poderíamos recobrar o que Genette afirma sobre a transtextualidade, pois, enquanto se constitui como o invólucro do registro textual, o discurso musical nos permite expandir o horizonte de impressões causadas no interlocutor, realçando os diferentes sentimentos – nesse caso, o sentimento do luto pela perda. Desse modo, se, por um lado, “para Genette, os textos sempre se inserem numa rede de relações textuais ora visíveis ora invisíveis, e que influenciam a leitura” (LUCAS, 2001, p. 116), por outro, a percepção ou não dessa ligação transtextual não impede em nada a leitura. No fim das contas, o que importa é o realce dado ao sentido dos textos, como podemos perceber no seguinte fragmento de Bach:

Exemplo 1: Detalhe da Morte de Jesus. *Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus* (n. 62), J. S. Bach BWV 244 (1727/1729).

² Cf. LEMOS, 2008, p. 48-53.

Texto Original:

Aber Jesus schriee abermals laut und verschied.

Tradução nossa:

Então Jesus gritou novamente alto e faleceu.

Com maior atenção observemos o movimento do recitativo, na linha do solista. Enquanto o texto ressalta as últimas palavras do crucificado, à beira de sua expiação fatal, a melodia mantém-se acompanhando os detalhes desse desfecho. Diante do exposto, dois movimentos podem ser claramente observados: 1) o primeiro, em sentido ascendente, possui dois pontos culminantes, as notas Fá e Sol sustenido, quando se pronunciam, respectivamente, as palavras “gritou” e “alto” – aliás, se o uso do agudo pretende ilustrar a angústia do grito, há, ainda, maior ênfase no modo como este é executado: “gritou alto” (o clímax se efetua na colcheia em Sol sustenido, seguida de pausa); 2) o segundo movimento percorre a direção oposta, decrescendo abruptamente no momento em que o verbo “falecer” é pronunciado – aqui a melodia volta ao repouso e o acompanhamento se resolve no acorde de Lá menor.

Tudo isso é propositalmente pensado pelo autor – no caso, Bach –, na medida em que recorre ao emprego de algumas das figuras retóricas já usadas por outros compositores de sua época, tais como a *anabasis* e a *catabasis* (também conhecida como *descensos*). Enquanto aquela consiste de uma passagem musical ascendente, a fim de expressar o sentimento de exaltação ou uma imagem positiva dos afetos, esta, por meio do movimento descendente, demonstra o oposto, ou seja, a humildade, a resiliência, a prostração e a morte (em *Matthäuspasion* este recurso é usado para reforçar o sentido do luto). No n. 67, por exemplo, é o coro quem resgata o aspecto fúnebre do episódio da *Paixão*. A morte é compreendida como o sono da eternidade, o descanso final dos vivos. Ainda em sua cena de morte, o herói barroco (nesse caso, o personagem Cristo) recebe o consolo dos vivos por meio de uma terna despedida: *gute nacht* (o “boa noite” alemão usado para a despedida):

acht.
 Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
 Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
 Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!
 Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!

Exemplo 2: Detalhe do Coro *Passionsmusik nach dem Evangelistem Matthäus* (n. 67), J. S. Bach BWV 244 (1727/1729).

Texto Original:

Mein Jesu, gute Nacht!

Tradução nossa:

Meu Jesus, boa noite!

A manifestação do coro responde ao anúncio do solista: “*Nun ist der Herr zur Ruh gebracht* [agora o Senhor foi descansar]” (BACH, BWV 244, n. 67). A morte é experimentada como notícia de falecimento, a partir de seu aspecto poético, como o sono dos sonos. A relação entre sono e morte continua na resposta do coro. O contraste entre as vozes altas, soprano e tenor, e as vozes baixas, contralto e baixo, imprime a tonalidade dramática, enquanto o acompanhamento faz o mesmo, embora com maior realce ao grave. Por meio do contracanto, prevalece a polifonia entre as vozes, o que, notadamente, não pode ser esquecido como uma das maiores marcas da música barroca. Deste ponto em diante, a cada nova interferência do solista, o coro novamente responde seu *gute nacht* fúnebre. São as lamúrias de um enredo agora órfão de seu protagonista. A sua lei está assentada na repetição, no ciclo *ad continuum*. Uma repetição lamuriosa que recorda o choro do luto, o luto daqueles que esperam na vida do outro mundo, e esta é a grande aposta do Barroco. Os seus acontecimentos são reflexos simbólicos de um outro jogo ou drama. Cada momento do enredo ganha sentido para o interlocutor graças à mescla das diferentes sonoridades, sempre

concorrentes ao que está sendo expresso pelo texto. O discurso toma corpo ao passo que se torna transtextual, ultrapassando os limites do registro simplesmente escrito.

Voltando ao tema da morte, aqui está a diferença entre a compreensão de algo que virá no espaço espectral da pós-morte, como fantasmagoria, e a realidade teológica da ressurreição daqueles que nasceram em Cristo para a vida eterna. A possibilidade de uma vida em relação à qual a morte marca apenas o início, surge como o ponto máximo de toda ironia no Barroco. Nesse sentido, o drama barroco pode ser comparado aos braços da “hipérbole, sendo que o outro está no infinito” (BENJAMIN, 2013, p. 263). Ao contrário da Tragédia Grega, no Barroco os mortos se tornam fantasmas ressuscitados para uma glória a partir da qual podem zombar do escárnio que sofreram em vida, e aqui se assenta a base de toda ironia. Este é o riso provocado pelo aspecto cômico da morte, uma jubilação compreendida no sentido apresentado por Brum: “a sua beleza é trágica; [...] não dura, mas brilha como um relâmpago instantâneo” (BRUM, 2008, p. 56).

A despeito disso, a opção de Bach em *Matthäuspassion* consiste em dar cabo do sentimento do luto por meio da insistência na relação entre a morte e o “descanso” da eternidade, como vemos no relato final da Paixão.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and keyboard. It is labeled '168' and 'B²'. The score consists of ten staves. The top nine staves are vocal parts, each with the lyrics: 'Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der, und ru-fen dir'. The bottom staff is a keyboard accompaniment. The music is in B-flat major and 4/4 time. The lyrics are: 'Wir set-zen uns mit Trä-nen nie-der, und ru-fen dir'.

Exemplo 3: Detalhe do trecho final *Passionsmusik nach dem Evangelistem Matthäus* (n. 68), J. S. Bach BWV 244 (1727/1729).

Texto Original:

*Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir
im Grabe zu:
Ruhe sanfte, sanfte ruh!*

Tradução nossa:

*Nós nos sentamos no chão com lágrimas
e chamamos por você
diante do seu túmulo:
descanse em paz, em paz descanse!*

Em sua conclusão, Bach recobra a máxima expressão da polifonia, executando simultaneamente os dois coros que integram a obra. Aqui está impressa a dualidade dos sentimentos: por um lado, a alegria da salvação e, por outro, a dor pela perda de Jesus. Isso novamente é destacado tanto pela melodia, quanto pela letra. A estrofe citada é repetida duas vezes. Na primeira, do acorde inicial em Dó menor o coro é conduzido à esperança da ressurreição, indicada por Mi bemol Maior. Na segunda (note-se o trecho acima), perfaz-se o movimento inverso, de Mi bemol Maior a Dó menor, como indicação da tristeza pela morte. O baixo contínuo mantém seu movimento de subidas e descidas constantes, especialmente quando pronunciada a expressão “descanse em paz” [*sanfte ruh*]. Tal é o sentimento de tristeza que “surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa” (MINOIS, 2003, p. 94). Na esteira de seu tempo, o efeito proposto por Bach na conclusão de sua obra constitui-se como o seu verdadeiro resumo: a ideia de morte, que a perpassa de uma ponta a outra, continua fortemente vinculada ao sentido da ressurreição. Por isso, ao mesmo tempo em que a narrativa se despede do herói morto, há uma indicação que nos permite supor que não se trata de um completo abandono ao acaso da morte. A dissonância final (o acorde menor, considerado como dissonante na época do Barroco) parece confirmar o pedido para que o descanso do herói não se estenda por tanto tempo e que ele ressuscite o quanto antes. Daí novamente entendermos a morte como a *metabasis*, quer dizer, como a passagem, a mola propulsora do enredo barroco. No Barroco a morte será sempre vista como uma ironia.

Conclusão

Ao tentarmos refletir o lugar da morte, tal como este conceito fora concebido no Barroco do século XVIII, também nos deparamos com a urgência em se desenvolver mais pesquisas capazes de se colocar no ponto de confluência entre áreas como a filosofia, a história, a literatura e a música – talvez especialmente dedicadas aos elementos transtextuais

que continuamente se apresentam nos enredos. Assim, ao oferecer estas breves notas sobre a interpretação do lugar da morte no Barroco, tomando como referência o trabalho de Johann Sebastian Bach, este texto nada mais fez senão iniciar um caminho de reflexão cujo ponto de chegada está posto na finalidade última da vida humana, na contrapartida à eternidade, se assim quisermos, pois o legado de um pensamento que se inaugura a partir do fragmento e da ruína dependerá da apropriação que dele fizermos como ferramenta irrecusável na compreensão de nossa época, sempre à luz dos retalhos da história precedente. O Barroco nos indica este caminho. Ao mesmo tempo em que a morte se manifesta como a efígie da terceira margem do rio, torna-se o motivo que constantemente nos impele ao além de nós, à concretização de uma história cravada no horizonte do tempo. Isso significa experimentar o intermitente jugo da morte – esta possibilidade arrebatadora e irremissível. Isso significa dedicar-lhe um *lugar* privilegiado no enredo. Ao que parece, os compositores e escritores do Barroco souberam notá-lo.

Referências

- BACH, Johann Sebastian. *Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus*. Kavirrauszug von Julius Stern. Leipzig C. F. Peters 1891. (Sulze e Galler – Stuttgart). BWV 244. (1727/1729)
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. “Rir por pura crueldade”. In. KANGUSSU, Imaculada... [et al.]. *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 89-105.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (FILÔ/Benjamin)
- BRUM, José Thomaz. O riso e a jubilação. In. KANGUSSU, Imaculada... [et al.]. *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 56-58.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HUIZINGA, Johann. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Versión española de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- LE MOS, M. S. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. In. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.17, 2008, pp. 48-53.
- LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. “Resenha: Genette, Gérard. Paratexts – Thresholds of Interpretation”. In. *Revista de Letras*, n.23, vol.1/2, jan/dez, 2001. pp. 116-118.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NEILL, Michael. *Issues of Death: mortality and identity in English Renaissance Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1997.

PISETTA, Écio Elvis. Morte e finitude. In. *Síntese – Revista de Filosofia*, v.34, n.109. Belo Horizonte, 2007. p. 219-246.

QUANTZ, Johann. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo universitário, 63).