

Ut musica poesis: o Padre Vieira e as paixões da alma

Moacyr Laterza Filho*

Resumo

Onde se mostra que o orador pode ser também músico, à sua maneira, e que o músico, é, da mesma forma, orador, sem que um não deixe de ser o que é (nem o outro), porque, nesse jogo espelhado de abismos, em que se concretizam a poética, a retórica e a música barrocas, como todo mundo sabe, nada é o que parece ser e tudo não passa de ilusão e sonho, como a própria vida, coisa que Calderón já nos havia ensinado com bastante propriedade e encantamento.

Palavras-chave: Vieira; Música; Barroco; Retórica; Jogo.

É bastante freqüente, nos estudos musicológicos que tratam da música barroca, estabelecer-se uma relação íntima entre discurso verbal e “discurso musical”, especialmente no que concerne à música vocal, da ópera à música sacra, das árias às obras corais de grande complexidade polifônica. Nesses estudos, observa-se com bastante freqüência a tentativa de explicitar e demonstrar, de uma forma ou de outra, algo como a ilustração musical de determinado aspecto do texto poético. A interação entre linguagem musical e linguagem verbal, nesse processo, é vista não raro numa dinâmica em que o “texto musical” poria em evidência determinado “afeto” que o texto poético pretendesse veicular.

Trata-se realmente de um aspecto importante da música barroca e de um dado observável de grande riqueza analítica. No entanto, um ponto de vista que se empenhe somente nessa dinâmica interativa corre o risco de ser limitador de um aspecto muito mais amplo e muito mais importante da música barroca, que faz limite bem mais estreito, agora sim, com a poesia e a prosa que lhe são contemporâneas. Esse aspecto não pode ser observado senão por um processo analógico, em que se guardem as especificidades de ambos os sistemas lingüísticos, que, ca-

* Texto recebido em agosto/2007 e liberado para publicação em agosto/2007.

* Universidade Estadual de Minas Gerais.

da um à sua maneira, expressam de forma semelhante uma determinada “mensagem” estabelecida num sistema comunicativo específico.

Dessa forma, partimos de uma hipótese inicial: a de que as várias formas de manifestação artística podem ser observadas como formas humanas de comunicação. Dessa maneira, procuraríamos encontrar uma linguagem comum, ou antes, uma “estrutura lingüística”, que seria compartilhada pelas diversas formas de manifestação artística no período barroco, no nosso caso, nomeadamente, a música e a literatura.

Como desdobramento disso, se nos coloca, ainda, uma outra questão: a de que essas diferentes formas de comunicação podem expressar, cada uma em sua especificidade, usando de meios e recursos próprios, uma “mensagem” semelhante. Isso, por sua vez, esbarra diretamente na noção de estilo, na medida em que essa mesma mensagem poderia estar, de certa forma, conectada a um imaginário comum, sendo, ao mesmo tempo, condicionadora desse imaginário e condicionada por ele.

Cumprir-se-ia, portanto, tentar observar essas várias formas de manifestação artística em sua dimensão comunicativa e, assim, procurar enxergar essa mesma dimensão como sendo o pólo de interseção entre elas, guardadas as suas diferenças e seus “recursos lingüísticos” específicos.

É dessa forma que entendemos ser mais genuína e mais abrangente a observação da correlação entre a música e a literatura barrocas. Assim, é na analogia que procuramos fundamentar essa comparação, não entendida como correspondência biunívoca, mas como semelhança ou correlação estabelecida entre essas formas de manifestação artística; ou antes, como a coincidência de aspectos ou funções que certos elementos de linguagem desempenham, cada um à sua maneira, em seu sistema lingüístico específico. Por isso mesmo, essa forma analógica de comparação, que vai do particular para o particular, não tem uma força comprobatória totalmente concludente, mas sim, verossímil ou provável. Isso a aproxima mais abertamente de uma perspectiva crítica que não se mascara em autoritarismos conceituais e que não deixa de revelar o sujeito que a elabora, consciente de ser a expressão de um ponto de vista particular.

No entanto, para se estabelecer a analogia entre música e literatura no período barroco, é necessário que retomemos dois aspectos fundamentais para a música de então: a primeira delas é a aproximação visceral entre música e retórica. A segunda, a noção cartesiana das paixões da alma.

Não seria exagero dizer que, já no Século XVI, rompe-se o *status* inabalável que a música adquire, na Idade Média, ao ser posta ao lado das Matemáticas e da Astronomia, no *quadrivium* das sete Artes Liberais. Assim, a música é forçada a adotar novos valores teóricos, que procuram uma outra forma de expressão (mu-

sical), comparável e associável aos ideais de uma Teoria Retórica que, vinda dos Clássicos Gregos, parece ter chegado ao homem da Renascença, via Idade Média, através dos autores latinos, tais como Cícero e Quintiliano. Se essa nova idéia de música começa a ser abraçada ainda na Renascença, é no Barroco que ela se afirma.

A música, portanto, é deslocada de sua identidade com as Matemáticas e, deixando a companhia delas e a da Astronomia, é posta, então, ao lado da Arte Retórica. Dessa forma, se cabia ao orador direcionar e, em certo sentido, “manipular” as reações de sua audiência, sendo, para tanto, capaz de atingir-lhe as paixões, também ao músico deveria caber fazê-lo.

Isso é o que mostra, por exemplo, Johann Joachin Quantz (1966), grande flautista e importante compositor da virada dos séculos XVII e XVIII, em seu tratado sobre a arte de se tocar flauta:

A execução musical pode ser comparada à elocução de um orador. O orador e o músico têm, em última análise, o mesmo objetivo, seja quanto à preparação de suas produções, seja quanto à execução final delas: quer dizer, tanto o músico quanto o orador devem fazer de si próprios mestres dos corações de seus ouvintes, devem despertar-lhes ou acalmar-lhes as paixões e transportá-los ora a este sentimento, ora àquele. Assim, é vantajoso a ambos que cada um tenha conhecimento do ofício do outro. (p. 119; tradução minha)

Assim, também não é exagero dizer que, no Barroco, a aproximação entre os procedimentos musicais e os procedimentos da oratória (e, convém lembrar, a Retórica foi, durante muito tempo a grande e única teoria da linguagem (Cf. CURTIUS, 1957) era uma espécie de consenso e, mais do que isso, um certo fator de unidade, de identidade: uma espécie de imaginário comum.

Ora, cabe, aqui, fazer notar que, à parte essa consciência da dimensão lingüística da música, há, também, na mentalidade barroca, a preocupação com uma proposição mimética da arte. Por um lado, se o signo musical, de acordo com Pierre Schaeffer (1966), atrelado necessariamente ao seu objeto, possui um sentido (mais que significados) e é instrumento de comunicação que responde a uma estrutura, por outro lado, nessa aproximação entre a prática musical e a prática oratória, vê-se um pouco da noção mimética da música, que quer se fazer, à maneira do orador, senhora das paixões de sua audiência. Para entendermos isso é mister voltarmos os olhos para a noção cartesiana sobre as paixões. Associando as duas idéias talvez pudéssemos ver que o “objeto musical” (para tomar o termo de Schaeffer), tal como era concebido pelo músico barroco, poderia ser, ele mesmo, um dos “objetos exteriores”, de acordo com Descartes (1988), que lançam sobre os sentidos determinada impressão e que, através deles, fazem despertar as paixões da alma. Ora, esses objetos, a princípio, devem ter certa identidade com

as mesmas paixões que provocam e, ainda que elaborados artificialmente, como no caso da música (e das outras artes), poderiam ser concebidos como reflexos ou representações dessas mesmas paixões.

Essas representações, produzidas seja pelo “discurso” musical, seja pelo discurso da oratória, funcionariam, de certa forma, como alegorias das próprias paixões que representam. Elas, assim entendidas, talvez pudessem ser constituídas e percebidas tanto na macro-unidade, na totalidade e integridade de uma obra completa, quanto nas micro-estruturas, nos fragmentos mineralizados, a que se refere Gérard Genette (1972), dos artifícios e das figuras de linguagem, ou nas pequenas “estruturas” ou “figuras” musicais (que, para nós, em última instância, teriam a mesma funcionalidade lingüística), dotadas de valência própria e específica.

Nessa perspectiva, pode-se observar, no período barroco, uma analogia estreita entre a linguagem musical e a linguagem literária. Dessa forma, não é forçado ver que, da mesma maneira que nas composições literárias, há, na música barroca, “fórmulas musicais que provocam determinadas associações, constituindo, assim, uma ponte entre imagem e música”, como diz Nikolaus Harnoncourt (1998). Nesse ponto, e mormente num outro, em que a música se propõe a representar (musicalmente) pensamentos ou idéias, “desaparecem, principalmente na música barroca, as fronteiras da chamada música absoluta”. A música barroca, segundo Harnoncourt, “quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um *afeto*”. Não seria mais necessário, nessa perspectiva, observar a música barroca apenas em sua dinâmica interativa entre texto verbal e texto musical: a própria música instrumental seria regida por esse processo estrutural de significações. Diz Harnoncourt (1998) que “a compreensão do discurso sem texto se faz por aquilo que constituiria uma ligação fundamental das melodias de coral e pela inteligibilidade do ‘discurso sonoro’ daí decorrente”. Quer dizer, na própria música instrumental, o uso de certas “figuras mineralizadas”, mesmo se desvinculadas da linguagem verbal, teriam significação específica e “valência própria” usando termos de Gérard Genette.

Citemos um exemplo. No “Sermão da Sexagésima”, que, como todo mundo sabe, reza sobre a arte de pregar, há uma passagem central, de grande tensão, especialmente se levarmos em conta o teor metalingüístico dessa prédica monumental: o Padre Vieira, aí, põe-se a si mesmo em prova, já que, pregando, fala sobre o *como* pregar. Nessa passagem, tratando sobre a matéria de um sermão, Vieira seguidamente repete 33 vezes (número curioso, porque é a idade de Cristo) a mesma formação verbal.

Se pudermos fazer a analogia a que nos referimos antes, veríamos que Vieira usa de um recurso semelhante àquele que a música de seu tempo usava para obter efeitos particulares da expressão de sentimentos agitados: as notas repetidas. É o

que nos ensina, mais uma vez, Nikolaus Harnoncourt em **O discurso dos sons**, mostrando que essa não era uma prática utilizada até o século XVII. Desde Monteverdi, porém, que a utiliza no **Combate de Tancredi e Clorinda**, para exprimir o sentimento de cólera, até boa parte do século XVIII, esse recurso passa a ser utilizado para exprimir sentimentos agitados.

O mesmo Harnoncourt ainda aponta para a “citação” como outra forma de “enunciado textual concreto” referindo-se à prática da música instrumental, afirmando que uma espécie de vocabulário de figuras musicais, associado a certas palavras ou a certos conteúdos expressivos da música vocal, acaba se desvinculando do próprio texto verbal e, quando utilizado na música instrumental, levava o ouvinte a associá-lo à palavra ou ao contexto a que originalmente aderiam.

A música do Barroco, portanto, é uma música que fala, e, para tanto, usa da eloquência comovente de uma retórica em que se modela. Nessa concepção, em que a função comunicativa da música é posta em maior evidência e chega a eclipsar qualquer forma de possível abstração, vêem-se dois pontos fundamentais: em primeiro lugar, a música, por essa perspectiva comunicativa, é indissociável de sua manifestação concreta e sonora. Em segundo lugar, igualmente importante, entra em cena como um dos protagonistas a própria figura do ouvinte.

De forma análoga, é de grande significação observar a figura do “ouvinte” construída na prosa de Vieira. Essa figura é dramatizada, na composição textual do grande jesuíta, num processo que diríamos beirar a teatralização dos próprios elementos “intra-textuais” que lhe estruturam a prosa.

Para isso, é preciso dar uma rápida corrida de olhos na “voz” do Pregador da “Sexagésima”. Há que se notar que essa voz assume diferentes pontos de vista para que se torne sólida, ao menos em aparência, a sua construção argumentativa. Esses pontos de vista poderiam criar, no texto, um certo cromatismo, no sentido plástico do termo, em que a mesma cor adquire tonalidades diferentes, embora próximas. Se pudéssemos arriscar uma outra analogia, lembrar-nos-íamos das obras barrocas compostas para um único instrumento musical, sem acompanhamento, em que desponta, de uma única melodia, uma outra, que não deixa de ser aquela mesma. Cria-se, assim, um falso contraponto, espécie de “efeito sonoro de espelhos”, como é o caso das Fantasias de Telemann para flauta solo, das Sonatas e Partitas de Bach para violino solo, ou das Suítes para violoncelo solo deste mesmo autor.

No seu processo textual de argumentação, Vieira cria novas vozes, que funcionariam como a representação textual de seus possíveis objetos. Essas vozes, porém, não deixam de ser a dele próprio, que “finge” assumir uma outra tonalidade. De forma semelhante às obras musicais a que nos referimos acima, o Pregador produz, com esse artifício, uma espécie de “falso contraponto”, uma “poli-

fonia fingida”, mais ou menos como um mesmo e único ator fingiria, simultaneamente, diferentes personagens. Essa “polifonia fingida” cumpre um papel fundamental no processo de argumentação de Vieira, na medida em que possibilita o aparecimento, em uma “tonalidade” de voz, da exposição dos argumentos propostos e, em outra “tonalidade”, das contra-argumentações que ele mesmo aventa e propõe.

Por vezes, podem-se ouvir nitidamente essas “modulações”: “Tal pode ser o sermão: – estrelas que todos vêem, e muito poucos as medem. Sim, Padre; porém esse estilo de pregar, não é pregar culto. Mas fosse!” (VIEIRA, 1951, v. 1, p. 255).

Nessa vária representação de vozes, põe-se em relevo a própria assembléia a que se dirige o Pregador. No uso freqüente da apóstrofe, Vieira faz surgir, “em negativo”, a voz da assembléia à qual se dirige, que se vê, ela mesma representada: “as mesmas palavras que, tomadas no sentido em que Deus as disse, são defesa, tomadas no sentido em que Deus as não disse, são tentação. (...) Dizei-me: esses assuntos inúteis que tantas vezes levantaiis, essas empresas ao vosso parecer agudas que prosseguis, achaste-las alguma vez nos Profetas do **Testamento Velho**, ou nos Apóstolos e Evangelistas do **Testamento Novo**, ou no autor de ambos os **Testamentos**, Cristo?” (VIEIRA, 1951, v. 1, p. 238).

Talvez se pudesse notar, nessas múltiplas vozes “representadas”, um processo textual mais próximo ao da construção narrativa, do que propriamente o de elaboração do discurso, tal qual prescrito pelas normas da Retórica. Em casos como os dois exemplos acima, poder-se-ia, talvez, enxergar algo como a construção de diferentes personagens, atuantes nessa cena dramática em que se transforma o processo de argumentação de Vieira.

Um último exemplo, dentre um infindável número que poderíamos apresentar aqui, mas particularmente interessante, em se tratando do processo analógico a que nos referimos antes, seria um certo efeito ilusório gerado pelo uso de uma figura musical particular: os ritmos pontuados.

Façamos uma breve explicação, bastante elementar, para que se possa entender um pouco do que se costuma chamar “ritmo pontuado”. Tomemos, por exemplo, um pulso constante e regular, que se articule, digamos, de quatro em quatro “tempos”, chamando-se tempo, aqui, a cada uma das batidas desse pulso. Ora, sobre esse pulso pode-se construir uma linha sonora de certa forma “simétrica”, em que cada som corresponda exatamente ao momento da batida de cada tempo.

Por outro lado, pode-se, também, construir uma outra linha sonora, em que não se deixe de se manter regular o pulso, mas cujos sons não coincidam todos exatamente cada um com um tempo. Pode-se alongar, por exemplo, o primeiro e o terceiro desses sons. Ora, se isso é feito, o segundo e o quarto sons deverão ser proporcional e naturalmente mais rápidos do que os que os precedem. Esse pro-

cedimento pode ser “transportado” para estruturas menores do que um conjunto de quatro tempos: pode-se usar o mesmo processo, por exemplo, na subdivisão de um único tempo, ou mesmo na subdivisão da metade de um tempo, e assim por diante. Chama-se “ritmo pontuado” a esse tipo de construção rítmica, porque, na notação musical, a nota que é “alongada” é escrita acompanhada de um ponto, posto à sua direita. O ponto, a princípio, amplia a duração da nota em valor igual à sua metade. Na música barroca, isso nem sempre se dá dessa maneira, como já veremos.

O ritmo pontuado cria um efeito interessante, que acaba por reforçar e enfatizar, por oposição, os sons mais longos. Os sons curtos funcionariam, assim, como espécie de impulsos que conduziriam aos sons longos, ou, usando um termo da teoria musical, espécie de “anacruses”. Se isso é feito repetidamente num andamento rápido, o efeito que se tem é de uma espécie de som ou ritmo “galopante”, quer dizer, que evoca, em certo sentido, o som do galope de um cavalo.

Se isso é feito, porém, num andamento relativamente lento, o efeito que se cria é o de se marcar com mais ênfase a própria nota longa e o andamento lento adquire, assim, um certo caráter de solenidade, cerimônia e grandiosidade. Nesses casos, as notas curtas não precisariam ser apenas uma, antecedendo a nota longa, mas mesmo um pequeno conjunto de notas, que deveriam ser tocadas o mais rapidamente possível, no último momento antes da batida do próximo tempo. Vejamos o que diz sobre isso J. J. Quantz (1966), na obra que já citamos e à qual de novo recorreremos:

A nota pontuada é tocada com ênfase e o arco é interrompido no momento do ponto. Todas as notas pontuadas são tratadas da mesma maneira, se o tempo permite; e se três ou mais fusas seguem um ponto ou uma pausa, elas não são tocadas com seu valor literal, especialmente em peças lentas, mas são executadas no extremo final do tempo que lhes é atribuído e com a maior velocidade possível, como é freqüentemente o caso em *overtures*, *entrées* e *furies*. Cada uma dessas notas rápidas deve receber sua arcada separada, e a ligadura é raramente usada. A *entrée*, o *loure* e a *courante* são tocadas majestosamente, e o arco é desligado em cada colcheia, seja ela pontuada ou não. (p. 226; tradução minha)

E ainda:

A majestade é representada tanto com notas longas sobre as quais as outras partes executam um movimento rápido, quanto com notas pontuadas. As notas pontuadas devem ser atacadas de maneira penetrante, e devem ser executadas de forma viva. Os pontos são segurados longamente, e as notas seguintes são feitas muito curtas. (p. 290-291, 133; tradução minha)¹

¹ *Overture*, *entrée*, *loure*, *courante* e *furie* são nomes de danças barrocas ou de movimentos de uma suíte.

Note-se, portanto, que a proporcionalidade prescrita na teoria da música, determinando que o ponto aumente a nota na metade de seu valor, não funciona, na prática da música barroca, exatamente como se prescreve. Isso é um dado interessante, sob dois aspectos: primeiro porque mostra, também aí, um jogo de ilusões e de alegorias, mas que têm muito bem delineados os seus valores e significados. Segundo, porque revela uma proporção bem demarcada dentro de uma aparência de vitalidade e de desproporção: as notas longas são mais longas do que deveriam ser, e as notas curtas, mais curtas. No entanto, as notas longas são longas e ocupam quase todo o tempo do pulso e as notas curtas servem de impulso para as próximas notas longas. No Barroco nada é realmente o que parece ser...

Ora, não é de se estranhar, portanto, que um autor como Antonio Vivaldi, por exemplo, mantenha presente esse tipo de procedimento e figura rítmica em boa parte do primeiro movimento da sua *Salve Regina*. Servindo-se de um recurso musical pleno de significado simbólico já “lingüisticamente” estabelecido, e certamente passível de reconhecimento pela audiência que viesse a escutá-lo, o autor põe em relevo um aspecto do poema já também tradicionalmente estabelecido e o desvela, interpreta e pronuncia. A “rainha” do texto medieval da *Salve Regina* é de novo pintada, agora num novo “idioma”, que, com recursos específicos de expressão, retoma e de novo enuncia uma espécie de ideologia que ainda sobrevive em outro contexto.

A figura de Maria é representada, assim, em majestade, tanto pela leitura e pelo reagrupamento sintático ou poético que a música faz do texto da *Salve Regina*, quanto pela música em si, que, associada ao próprio texto poético, não deixa de, com recursos próprios, falar, enfatizar e desvelar o que a palavra apenas sugere.

Vieira faz uso análogo dessas “figuras mineralizadas” e coletivamente interpretáveis quando, por exemplo, se refere à Figura de Maria, em Sermões como o “Sermão da Glória de Maria, Mãe de Deus”, ou o “Sermão do Santíssimo Nome de Maria”, usando de imagens bíblicas que, pela tradição medieval, foram associadas à da Virgem (a “amada” do *Cântico dos Cânticos*, por exemplo).

Mais do que isso, porém, na intrincada argumentação de Vieira, surge novo efeito de abismos, semelhante a esse das notas pontuadas, em que o que deveria ser, na verdade não é: no “Sermão da Glória de Maria”, a glória da Virgem, é maior ainda do que a de Deus, porque ambas são a mesma glória, mas a ela coube a melhor parte. Que não se diria, contudo, do efeito sonoro na acentuação proparoxítone dos superlativos empregados ao final desse sermão, tão semelhantes à sonoridade dos ritmos pontuados a que nos referimos antes, quando executados em andamento lento?! *Ut musica poesis:*

Assim vos pedimos humildemente prostrados ao trono de vossa Gloriosíssima Majestade, que, como Senhora da Glória, e liberalíssima dispensadora de todas as graças de vosso benditíssimo Filho, alcançadas e merecidas pelo sangue preciosíssimo, que de vós recebeu, nos comuniquéis, aumenteis, e conserveis até o último dia, em que passarmos, como vós hoje, desta vida, aquela graça que nos é necessária para vos louvarmos eternamente na glória. (VIEIRA, 1951, v. 9, p. 454)

Abstract

This article demonstrates that the orator can also be a musician, in his own way, and that the musician is likewise an orator, which does not mean that either ceases to be what he is, because in the *mise-en-abîme* mirror game in which baroque poetics, rhetoric and music are embodied, as everyone knows, nothing is what it seems and everything is but illusion and dream, as life itself, which Calderón had already taught us with propriety and magic.

Key words: Vieira; Music; Baroque; Rhetoric; Game.

Referências

- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média Latina**. Tradução Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DESCARTES, René. **Obra escolhida**. Introdução de Gilles-Gaston Granger. Prefácio e notas de Gérard Lebrun. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: DIFEL, 1988.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução Marcelo Fagerlande. Revisão da tradução, Maria Teresa Resende Costa e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- QUANTZ, Johan Joachin. **On playing the flute**. Tradução inglesa de Edward R. Reilly. Londres: Faber & Faber, 1966.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.
- VIEIRA, António. **Obras escolhidas**. Prefácios e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1954. v. X, XI e XII (Sermões I, II e III).
- VIEIRA, António. **Sermões e lugares selectos**. Bosquejos histórico-literários, seleção, notas e índices remissivos por Mário Gonçalves Viana. Porto: Editora Educação Nacional, 1941.
- VIEIRA, António. **Sermões**. Apresentação e seleção de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- VIEIRA, António. **Sermões**. Prefácio e revisão do Pe. Gonçalo Alves. Porto/Lisboa: Lello & irmãos, 1951. v. 1-15.
- VIEIRA, António. **Sermões**. Org. introduções e notas de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001. 2v.

