

**Sob um teto de bruma ou dissolvido no ar:
A (re)criação do ouvinte a partir da suíte número 1 em sol maior para
violoncelo (prelúdio), de J. S. Bach**

**Under a ceiling of mist or dissolved in the air:
The (re)creation of the listener from the number 1 Suite in G major for cello
(prelude),
J. S. Bach**

Prof. Dr. André Carneiro Ramos
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo: Este trabalho sugere um dos muitos diálogos entre Música e Literatura, tomando como ponto de partida a obra imortal de J. S. Bach. Os aspectos sensíveis da poesia – embasados por considerações de Baudelaire, Pessoa, dentre outros – podem facilmente ser evocados no momento de uma audição musical. A partir dessa premissa, entendemos que o mistério da Música elucida-se, como na Literatura, por meio do *sentir*, revigorando-se Arte na medida em que evolui da forma intuitiva para a produtora de alterações emocionais no ouvinte. Trata-se, pois, de uma *revelação*. Algo feito paisagem, que ora se oculta por entre brumas e ar, ora descortina-se perene, à união de sentimentos, ideias e (re)criações.

Palavras-chave: J. S. Bach; Música Clássica; Poesia; Literatura Comparada.

Abstract: This work suggests one of the many dialogues between music and literature, taking as its starting point the immortal work of J. S. Bach. Sensitive aspects of poetry - grounded by considerations of Baudelaire, person, among others - can easily be evoked at the time of a listening session. From this premise, we understand that the mystery of Music elucidates up, as in literature, through the feel, reinvigorating them art as it evolves intuitive way for producing emotional changes in the listener. It is, therefore, a revelation. Something made landscape, which now is hidden between mists and air, now unfolds perennial, the union of feelings, ideas and (re)creations.

Keywords: J. S. Bach; Classic Music; Poetry; Comparative Literature.

Introdução

Começando pela superfície da idiosincrasia, e mesmo que não sob o signo do exagero: talvez nenhum artista na Europa ou no mundo diga tanto a nós sobre o sublime em que a música se efetiva, na esfera das infinitas possibilidades de compreensão, como Johann Sebastian Bach (1685-1750). E não se trata somente do reconhecido valor de suas composições (ditas polifônicas e religiosas), representativas da transição entre o som da Idade Média e a nova música harmônica que então desabrochava como ponto

crítico na música. Na verdade, por meio dessa mística profunda e peculiar, o fenômeno Bach compreendeu, respeitou e renovou o passado indicando-nos um futuro cada vez mais moderno.

E sua arte, portanto, afirmou-se, atravessada por feixes de belezas inumeráveis; a fé incomensurável que brota de suas composições ensina-nos o quanto podemos ser gigantes, apesar de nossa insignificante condição, algo entre a insistência em ser livre e o aprisionamento que sufoca e oblitera sonhos: sua música, sua arte, conduz-nos a uma verdade, seja em Deus, seja nos homens; a uma crença inabalável, ampliada num viés vertical, melodia em meio a tantos desatinos.

Nesse sentido é que podemos constatar o quanto a música segue nos reinventando, com cada um a (re)conhecendo particularmente. Sua compreensão dá-se de acordo com a sensibilidade artística que nos é peculiar, além de nível de conhecimento. Todavia, se aglomerássemos em uma sala pessoas das mais variadas características socioculturais para uma audição musical, logo perceberíamos o quanto suas reações seriam distintas. Qual o motivo? O total das influências que recebemos e nos constrói como seres ímpares.

I

Por meio de uma hierarquia de valores, somos levados a perceber o mundo de forma diferente, cada qual desenhando uma paisagem que se retoca a cada dia. Guimarães Rosa escreveu importantes páginas a favor de um reconhecimento do mundo em paisagem sertaneja, numa reinvenção literária de um sertão de palavras repleto de aventura, sagacidade e beleza. Nota-se esse mesmo processo na música. E a respeitamos, pois sua vibração se consuma na intensidade de uma pureza pacificadora que chega até o ouvinte. Eis o mistério bilateral e vivo dessa arte, em sua (re)criação e recebimento, que nos presenteia com um novo devir. A música nos reinventa.

Ora bem: tal processo não se configura apenas por parâmetros socioculturais a percepção musical; dá-se também por intermédio de uma fascinação que nos surpreende o espírito.

Individualmente, portanto, tentamos decifrá-la; e no segredo de sua essência revigora-se a si própria, pois que a bilateralidade outrora anunciada perfaz-se enquanto um fenômeno chamado comunicação (dado caracterizador de toda e qualquer expressão artística).

Fernando Pessoa nos diz que “pensar é estar doente dos olhos”, e que “sentir é criar”. Compreenda-se: o pensamento é uma forma de nos acorrentarmos ao escuro estabelecido, muita vez sob a luz da razão; esta, tornando-se crítica e mordaz, agiganta-se no esquecimento que fazemos de nós. O ato do pensar é o que nos torna seres cegamente caminhantes (feito Édipos). Já o sentir nos revigora. Impulsiona-nos à procura do outro, numa percepção que conclama o universo: conter o universo e ser contido por ele é a sensibilidade mais humana que o real sentir pode nos provocar.

Então, onde ficaria esse oásis do sensível? Dos caminhos do sentir mais trilhados, por muitas rotas, tem-se também procurado compreender a essência da música. Aristóteles a vislumbrou como uma das linguagens do sentimento, que nasce de um vislumbre contemplativo e provocativo da união do artista com o universo. Tal sensibilidade, após o momento da criação, reinventa-se a partir de alterações dinâmicas que a obra passa a revitalizar na sensibilidade do ouvinte: para ouvirmos e verdadeiramente *sentir* Mozart, por exemplo, devemos ser Mozart.

Este caráter um tanto complexo da entrega musical leva-nos a refletir sobre a excelência invocadora da arte, no tocante às emoções que ela acaba despertando nos ânimos do artista, bem como no ouvinte. Para tanto, exige-se dedicação e ternura, desprendimento e delicadeza, além de contentamento e profundidade – valores mesclados num imaginário que se completa pelo fato de sermos seres *interpretativos* do mundo.

Logo, necessitamos da arte para se tentar compreender o desconhecido, por vezes abrigado em meio a uma esfera de convencional beleza. Tal agitação acaba por aliar ideias a sentimentos, o que permite a obra de arte configurar-se como representação estética; conseqüentemente, ela se faz valer a partir de um ato interpretativo de leituras e (re)criações:

Diante da paisagem documental de um pintor de domingo, Picasso perguntava: O que isto representa? De fato, isto não representa nada. Isto é uma representação. O mundo não está aí convocado com seu tom de realidade. O pintor não pintou um mundo, ele pintou uma imagem do mundo. (MALDINEY, H. *Apud* LABOISSIÈRE, Marília, 2007, p. 77).

Mas, de certo modo, isso tudo pouco acrescenta ao movimento de se esclarecer o mistério da emoção musical. Na tentativa de ouvir as composições com objetividade, cada ouvinte acabaria como decifrador desse enigma dito sublime, sentido emoção; sua

audição se arquitetaria por meio da interação entre som e percepção, num constante processo interpretativo onde música e sujeito se mesclariam como num andamento. Mas como isso funcionaria?

O jogo estabelecido entre as partes seguiria, então, delineando sensações que afloram numa espécie de esquiva, seguida de retorno; um ascender, ao mesmo tempo em que se configura como esvanecimento. Tal processo interpretativo torna-se belo ao homem, mesmo que não o atinja suficientemente a ponto de fazer-se sublime, pois que nesses casos o belo vem a interagir com o sujeito despertando-lhe um prazer puro e simples, haja vista prevalecer o seu tom de espetáculo somente, não ocorrendo uma entrega do ouvinte, a introspecção que poderia ampliar-lhe as sensações.

Desse equívoco, feito um poema parnasiano, a música justificar-se-ia por si mesma.

Porém, das cinzas, restos dispersos que, posteriormente, revigoram-se vez por outra nesse mesmo indivíduo, também resultariam num outro iluminado momento, incitando no ouvinte a percepção do sublime. Eis que cada um, ao passo que se congregaria com o universo, pode vir a tornar-se – dependendo do momento ou da música que se lhe aprofunda – um decifrador do mistério, não se configurando como outra coisa senão um imediato (re)criador:

(...) sentido é o exprimível, o expresso da proposição e, ao mesmo tempo, o atributo do estado de coisas. (...) o sentido volta uma face para a coisa e outra para as proposições, não se confundindo nem com a proposição que o exprime, nem com o estado de coisas, é exatamente a fronteira entre as proposições e as coisas. (DELEUZE, 1974, p. 23).

Em parte movida por nostalgias e inovações em paisagens sonoras, a música trilha caminhos caminhando. Numa tentativa de entendê-la como demonstração de sentimentos (herança conceitual que se apresenta a favor de sua formação desde a escola romântica do século XIX) devemos assegurar-nos de que estes processos são – pelo menos sob a ótica de uma *entrega* do ouvinte – *vivenciados* e não somente *representados* pela partitura ou interpretação do musicista.

Como exemplo: ao configurarmos hipoteticamente a morte de um amigo, tal revelação não nos possibilitaria, no exato momento da assimilação de tal informação, recriá-la como manifestação artística. Adiante, já sob o efeito consolador do tempo, é possível que a sensibilidade se apodere de nosso espírito, numa forma tal que indique a nós uma vivência na dor capaz de se transformar em momento de criação: no caso da

música, ao descortinar-se sobre si, acabaria constituindo-se como um fator estético que induz a uma significação percebida sobremaneira como emoção (mas algo que igualmente se traduziria como a própria vida, sob o viés representativo).

Salientamos, contudo, que uma audição sentida, recriada, completar-se-ia justamente por se agigantar em relação a um efeito mimético apenas. Sentir a música é caminhar caminhando além da representação.

Basta se averiguar que a mimese enquanto conceito vem a desaparecer diante da Nona Sinfonia de Beethoven. E sob o peso de um teor representativo, no que se refere a um entendimento estético, não devemos associá-la às questões afetivas exclusivamente, pois que a arte musical é capaz de nos auxiliar a transpor o indescritível, levando-nos a perceber o puro estado do sentir nas coisas e na totalidade.

Se nos fosse possível estabelecer uma espécie de classificação sobre o modo como a música é recepcionada pelo público, talvez, numa escala bastante leiga, poderia se esboçar algumas nuances acerca do modo de categorização desses grupos: os próprios grandes músicos, por exemplo, que enxergam cor nos sons transformando-os em arte, penetrando criticamente na partitura e distinguindo com maestria o que lá possa existir de original ou lugar comum. Desse modo, é natural que sejam os melhores ouvintes.

Todavia isto não é um preceito. Numa visão mais realista, uma das possíveis precipitações advindas de um conhecimento musical refinado é justamente aquele que diz respeito ao momento da execução (e não o da criação), bem como sua riqueza expressiva. Basta se constatar que num panteão de gênios da música clássica muitos deles, por mais inverossímil que isso possa parecer, cometeram o pecado da incompreensão para com as obras alheias.

Um adendo a esse comentário: quanto mais poderosa a imaginação criadora do músico, talvez mais fechada em determinadas audições ela se pode conformar, pois que um cérebro como esse quase sempre basta por si mesmo: Schumann escreveu que Wagner era um compositor não muito bom, ao passo que Mendelsohn não reconhecia o caráter original de Berlioz, que certa vez repugnou Wagner sem se dar conta de que tal músico confessara a influência do próprio Berlioz em sua obra.

E recepcionando todo esse material produzido pelos grandes gênios há o grupo constituído de ouvintes plenos, ou seja, a universal família dos apreciadores da boa música. Espíritos que a ela pedem explicações (consolação em alguns casos), objetivando por vezes uma fuga da realidade por meio de um contato com o infinito.

Nesta evasão da miséria humana o bom ouvinte, quicá intelectualizado, mas certamente liberto, recobra os sentidos justamente nesta sua entrega, que, por vezes, adquiriria um conotante de superação.

Na mesma medida em que os antigos se prostravam diante dos oráculos, os ouvintes plenos também reverenciam os músicos (na mesma grandeza que os poetas) que os conduzem rumo ao encantamento chamado harmonia – efêmera vibração sonora da verdade. A esse grupo, a revelação se faz presente na mesma ordem da consciência, brio do homem em consonância com o universo no tocante ao entendimento (pequeno, diga-se de passagem) da existência.

E mesmo que porventura tais espíritos não reconheçam a fundo a teoria musical, haja vista não serem “profissionais”, ainda assim obliteram toda informação racional, passando a *sentir* a música enquanto paisagens e sons num “ângulo de vista verdadeiro e originário”, ainda que sob camadas que se descortinam nas intensidades por vezes até mesmo silenciosas, em notas e tempos e compassos flutuantes; escala não somente pulsada, mas vivida:

Basta dizer que a invenção humana “inventa” (palavra que significa: compor com elementos conhecidos), portanto, não sujeita-se ao determinismo com que a natureza cria sem inventar. Não se trata, na música de agora, de expor a matéria bruta, pois que se inventa, se compõe. É possível até que só depois de muito retocada, conformada, corrigida, a matéria da invenção humana adquira a sua essencialidade eficiente, o seu ângulo de vista verdadeiro e originário, que se perdera na precariedade humana em que a registoção pelo homem das suas idéias é sempre muitíssimo mais lenta, e desencaminhadora, que o momento de invenção. Adquira a sua Forma enfim. Do mesmo jeito que se talha o diamante para que este adquira toda a sua eficiência, e única verdade expressiva (ANDRADE, 1951, p. 223).

Enobrecer o inventado das coisas por meio de uma (re)criação mais que verdadeira: eis a chave principal que tentamos aqui compreender.

Há uma transgressão, portanto, em J. S. Bach. Naquilo que melhor sabia fazer, consagrou-se como precursor dos fundamentos da linguagem harmônica, sendo um artífice da música litúrgica, composta a fim de se elevar o espírito e promover a consolação da alma pecaminosa rumo à esperada redenção.

Em suma, o conteúdo das composições na época era quase sempre o mesmo, pois que haveria de celebrar os dogmas e tradições eclesiásticas. Mas contrariando essa

premissa, que inovação o organista de Leipzig descortinava em sua música! Seus compassos variados e enriquecidos de recursos ditos *exatos* (no que não lhe faltava nem excedia uma única nota), estes ampliaram o conceito reinante acerca das flutuações emocionais dos fiéis, algo que a religião conquistou com o auxílio da liturgia musical.

E o som divino de Bach surgia contrariando os cânticos medievos, alçando-o posteriormente à renascença como o maior criador artístico do cristianismo. Em vista tanto dessa conclusão quanto do fato de que suas composições também são consideradas luteranas (porém detentoras de uma superioridade em relação a todas as “seitas”) é que o consideramos, com todo o respeito e admiração, como um gênio que elevou a música à categoria de unificadora da fé cristã. Ousamos até dizer que suas cifras foram mais eficientes que a vociferação de Lutero e os crimes outrora cometidos pelas Cruzadas; uma vez mais os homens se entregaram a ouvir um profeta a pronunciar parábolas, só que por meio de melodias:

Em Bach revive pela última vez o espírito da polifonia religiosa; ele completa a imagem universal de Palestrina. Sente a música polifônica, o contraponto linear como o conhecia a Idade Média e a nova música harmônica que cada vez mais se assenhoreia do mundo. Raramente compreendeu um músico tão bem esses dois estilos basicamente diferentes. Num ponto crítico da história da música, sintetiza o passado e indica o futuro, ao mesmo tempo. Imediatamente depois da sua morte, o panorama muda por inteiro; seus próprios filhos figuram entre os revolucionários. Haydn já contava com 18 anos, quando Bach morreu. Seis anos depois, nasce Mozart. Em ambos atinge o seu mais elevado florescimento o novo estilo, a homofonia, a música “galante” do feudalismo e do rococó. (PAHLEN, s/d., p. 79).

Entretanto, ocorrem também anacronismos em Bach. Se por um lado sua obra está inserida no século XVIII, a chamada fase do Classicismo musical, ele acaba indo além dela. É inegável que sua pulsação o arremetia para o auge quando tomado por ela ao compor suas tocatas, prelúdios, fantasias e suítes, sempre tendo em mente instrumentos que aflorassem o ápice das *muitas vozes*, como o seu conjunto de “Cravo bem Temperado¹”, ou o violino e a flauta, dentre outros.

Mais uma vez reiteramos que se deve ter em mente que a música de Bach, inclusive suas peças de solo vocal, constitui-se amplamente polifônica. Nesse virtuosismo, tal gênio não tinha nada de clássico (em seu sentido histórico/estético por

¹ Famosa coletânea de prelúdios e fugas compostas por J. S. Bach.

sinal), haja vista sua musicalidade não se apregoar por mera decoração sonora pura e simples apenas. Insistimos em afirmar que suas notas despontavam por sobre composições da época despojadas de expressividade, denominadas pejorativamente como *Flores de Salão*.

Contrariando a tudo isso, Bach não se enquadrava no perfil das partituras voltadas para a elite e seus refinamentos. Em sua polifonia o que reinava era o popular. Tal afirmação se comprova com o caráter religioso de sua música: real epifania que extrapolava o ingênuo espírito de congregação; seus arpejos resvalavam na fé como (em se tratando de suas Missas, Oratórios, Cantatas e Paixões) uma espécie de sinonímia.

Dentre suas inúmeras obras, o Mestre de São Tomás escreveu com enorme frequência para instrumentos de cordas e de sopro, criando execuções solo e conjuntos de câmara ora pequenos, ora maiores. E por volta de 1720, iniciou uma nova fase em sua carreira, ao explorar alguns instrumentos por meio de novos prismas técnicos e de expressão. A partir de então, não seria exagero afirmar que Bach inaugura um novo capítulo dentro da história da música.

Seguiu transcrevendo suas criações, destilando beleza e simplicidade em novas partituras; por meio delas, constata-se uma enigmática aliança com a inovação, fator que as diferencia em virtude de ocasionarem aos amantes da música uma audição bastante prazerosa e perceptiva. E dentro desse universo de obras bachianas, um conjunto de seis suítes passariam a representar um dos ápices da privilegiada floração criadora do artista de Leipzig.

Não se sabe ao certo quando e para quem estas importantes *Suítes para Violoncelo* teriam sido então escritas. Alguns pesquisadores afirmam que tais composições (melódicas e requintadas progressões harmônicas, exemplos da criatividade do músico nesse novo período) destinaram-se a um conhecido executante² do instrumento que deu origem ao *cello*: a viola da *gamba*. Desse modo, revigorar-se-ia, em cena, o violoncelo. E um dos momentos mais belos dessa produção é o Prelúdio da *Suíte n.º. 1 em Sol Maior para Violoncelo*.

Nela, podemos claramente sentir a força de uma pulsação que se torna marcada, cadenciada e ritmada num crescendo que tende a nos elevar, ou melhor, libertar. Percebe-se que há um turbilhão de melodias que se divertem aqui e ali na paisagem musical, em meio a síncopes que denunciam uma qualidade de alento. Estes intensos

² Curiosamente, um dos mecenas de J. S. Bach à época.

compassos iniciais são demarcados pela presença de constates semicolcheias, o que, na visão dos especialistas em música e amigos consultados garantem o fluir de arabescos melódicos extremamente belos aos quais, colocados em cordas vizinhas numa espécie de recorrência performática, proporcionam um verdadeiro colorido musical.

E a composição se alonga. Quase se vislumbra, com cegos olhos, que o pecado, segundo Mestre Bach, é justamente o de não ser livre. Desse modo, feito ouvintes imersos na (re)criação e no *Prélude* que inicialmente se instaura:

Contempla-se um pássaro-verso azul no mistério / imensidão de plácidos / e etéreos destinos / inerte à razão seu plasma é liberto / intimamente e sem explicações / não mais sou corpo pesado / em que todos os eus flagelam / dissolvidos que estão como peso-matéria / unicamente sentimos / presentimos (?) / ao viajarmos neste corpo / no ar, feito brumas / somos antes escravos / do vôo lépido de agora / e o pássaro-lume não pensa em seu livre-arbítrio / ele simplesmente voa / esboçando-se único em sua alteridade / uma inveja escorrente brotou de nosso vislumbre / é a vontade de ser livre que agora reverbera: / somos pássaro-cósmico! / cataclismo no místico tom a surpreender-me / em rajadas de vento, essa angústia do tempo / inunda-nos, coroando os olhos com pétalas-poema / agarrados que estamos em nossa paz, doentes desse mundo transito... / não se sabe ao certo se voamos / mas seguimos... / aos que enxergam o desejo / de se reinventar o perdido, indaga-se: / loucura? / sede? / dúvida? / amor? / um naco de tédio talvez... / um Ser que se fecha e abre em uníssonos sons / só mesmo o pássaro-poema a responder-lhe: / és quimera incrustada / música profunda em nexos nu-caudaloso. / Persistimos na extensão dessa grande energia / exorbitante, reinando em mágicos esplendores. / Renascemos e merecemos o mundo. A germinar outra vez. / Saudoso, qual um cais sem amarras...

Por fim, quem sabe por meio de um ângulo poético como esse, uma vez mais se descubra que a música nasce de uma efervescência sensível do artista, aquela que produz em cada ouvinte-atento alterações dinâmicas que lhe serão caras, a partir do momento em que ocorrerem, feito paisagem musical, à união de ideias e emoções. E sob a luz inebriante de uma lua em pleno deserto, os criadores seguem exercitando sua pena, exterminando com isso a solidão e a monotonia, vínculos estes que os unem “sob um teto de bruma ou *dissolvidos* no ar”, segundo Baudelaire.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1951.

- BACH, Anna Magdalena. **Pequena crônica de Anna Magdalena Bach**. Trad. Augusto de Souza e Maria Cristina Guimarães Aranyi. São Paulo: Livraria Veredas Editora Ltda, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad, introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- CANDÉ, Roland de. **Vivaldi**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1990.
- DELEUZE, G. **Lógica dos sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad. de Alfredo Margarido. São Paulo: Guimarães Editores, s/d.
- PAHLEN, Kurt. **História universal da música**. Tradução de A. Della Nina. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.
- PESSOA, Fernando. *In: Reflexões sobre a arte*. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- STENDHAL. **Vida de Rossini: seguido de notas de um diletante**. Trad. Maria Lúcia Machado. Org., apres. e notas Lorenzo Mammi. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1995.