

Fuga N.º 8

Mi bemol menor

O Cravo Bem-Temperado – livro I

Johann Sebastian Bach

©2002 Timothy A. Smith (the author)¹

Tradução ©2009 Daniel Zandonadi

Para ler este ensaio em formato hipermídia, vá à animação Shockwave na página: <http://www2.nau.edu/tas3/wtc/i08.html>.



primeiro episódio. Começamos a sentir um aprofundamento desse personagem que nos incita a continuar a leitura.

Dmítri, o mais velho dos Karamazovs, aceita a punição pelo assassinato de seu pai. Ele é inocente. Seu irmão Ivan é particularmente atormentado pelo sofrimento das crianças: “Se todos devem sofrer de modo a conseguir a eterna harmonia, que têm as crianças a ver com isso? Por que hão de padecer para cooperar com a obtenção dessa harmonia, por que hão de servir de material para prepará-la?”

Ivan prossegue a acusar a religião organizada (e, por conseguinte, todos os sistemas totalitários) narrando uma lenda na qual Cristo retorna à Terra e o Cardeal Grão-Inquisidor de Sevilha O acusa de heresia. Seu crime? Preguar livremente — o que os cristãos chamam de Evangelho.

Porém, o inquisidor subverte o Evangelho sugerindo que a liberdade irrestrita leva somente à anarquia. Cristo é acusado de pregar uma noção racional de liberdade para a qual os humanos não são capazes de compreender ou praticar. Essa liberdade, segundo argumenta o inquisidor, requer grande domínio de si próprio — uma obediência voluntária às regras. Mas que regras e de quem? Se não há nenhum acordo, os tiranos podem surgir para criá-las e impô-las. A religião — acusa Ivan — é esse tirano.

Deste modo, Dostoiévsky introduz ao romance um profundo conflito. O propósito da escrita então se volta para resolver este conflito de maneira a convencer o leitor de que as ardentes questões da existência de fato têm respostas.

A fuga também trata da resolução do conflito. As técnicas que Bach emprega — harmonia e contraponto — são análogas ao modo como resolvemos nossas eternas questões, e a audição de uma fuga é análoga à vida.

Nossa premonição para o conflito, nesta fuga, é realizada no segundo episódio, no qual o mundo do sujeito é literalmente virado de cabeça para baixo. O gêmeo volta à cena, dessa vez em movimento contrário. As divergências rítmicas aumentam a probabilidade de um desenvolvimento mais prolongado.

Precedendo uma exposição mais clara no 3.º episódio, o sujeito se desenvolve como um ser contraditório e inacabado. Como no romance, em que Dostoiévsky obriga Ivan a admitir as contradições de seus impulsos secretos, Bach justapõe exposições incompletas do sujeito em movimento contrário. Em Bach, tais oposições representam o conflito aparentemente contraditório na cruz: “Se alguém quer vir após mim [Jesus], negue-se a si mesmo, e tome cada dia a sua cruz, e siga-me. Porque, qualquer que quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas qualquer que, por amor de mim, perder a sua vida, a salvará.” (Lucas 9:23–24).

Aliocha Karamazov, o caçula dos três irmãos, é noviço na ordem religiosa do presbítero Zósima. Aliocha, anos depois da morte do presbítero, relata a vida e os ensinamentos do mentor. Embora a narrativa de Zósima não seja direcionada a Ivan, ela soluciona ponto a ponto (ao menos para o leitor) a distorção do Evangelho pelo inquisidor.

Zósima tem um entendimento verdadeiro da liberdade. É ser livre da tirania do orgulho e da ambição, ser livre do egoísmo e do pecado. É a liberdade

de amar o que é puro e ser grato pelo dom da vida, das Escrituras Sagradas e das alegrias da natureza. É uma liberdade de graça e compaixão que os russos, *especialmente as crianças*, conseguem entender. É uma liberdade de se voltar contra tudo o que fere a si mesmo e aos outros, e preferir o caminho do desabrochar da redenção e da cura.

Esta fuga demonstra a liberdade da qual Zósima fala. Bach não compôs qualquer contraponto, mas um que é original, harmonioso, bem proporcionado, adequado, vital, e que resistirá à prova do tempo. Sua liberdade é emanada do conhecimento; Bach evita o que *não* é original, *não* é harmonioso, *mal* proporcionado, *inadequado* ou *supérfluo*, e que *não* resistirá à prova do tempo. E se sente livre para rejeitá-los pela sua experiência; o compositor é bem treinado, hábil e disciplinado — acima de tudo, disciplinado. Bach compreende que, enquanto possa permitir a liberdade, ela não recompensa a anarquia nem a experimentação imatura.

Assim, o episódio final da fuga de Bach é uma viagem oscilante de transformação e crescimento do personagem que resolve o conflito de episódios anteriores. Pela primeira vez, ouve-se o sujeito em *stretto* com sua inversão melódica (c. 64). Como no romance, em que os Karamazov são transformados pelos turbilhões circunstanciais, a fuga de Bach é transformada por *aumentação rítmica* do sujeito em cada uma das três vozes: baixo (c. 62), contralto (c. 67) e soprano (c. 77).

Para a conclusão da fuga e do romance, podemos ouvir a palavra final de cada personagem com uma consciência pungente de que ele não é o que imaginamos no começo.

Agora você talvez pergunte: qual era o propósito da analogia? Posso responder-lhe dizendo primeiro qual não é o propósito. Não era minha intenção sugerir que esta fuga seja uma alegoria aos irmãos Karamazov. Como poderia sê-lo? O romance de Dostoiévsky não existia quando a fuga foi escrita.

Minha intenção era, no entanto, afirmar o princípio de que uma fuga, como um romance, requer tempo para se desenrolar. É preciso dar-lhe tempo — bastante tempo. Não se lê Dostoiévsky em um dia, tampouco uma fuga de Bach é assimilada em hiperligações de sons digitais. Estes são recursos auxiliares oferecidos como guias, mas uma apreciação legítima se alcança após muitas audições — do começo ao fim.

Deve-se dar tempo à fuga para a criação de seu próprio mundo, para a montagem do palco onde o sujeito será exposto simples e lindamente, e reiterado suficientemente para ser lembrado e transformar-se várias vezes. Aconselho que ouça esta fuga todo dia durante um mês para apenas começar a perceber a rara beleza do contraponto engenhoso e a lógica da arquitetura tonal.

Meu segundo propósito era ilustrar como o compositor, assim como o escritor, introduz brechas deliberadamente não resolvidas. O criador pode dar dicas para a solução ou sugerir interseções, mas ele pode (como Dostoiévsky costuma fazer) deixá-las para que nós as resolvamos. O propósito é sugerir um desenvolvimento adicional de modo que possamos compor uma resolução satisfatória em nossas mentes.

A transformação radical do segundo episódio desta fuga estaria perdido sem sua exposição e sem o primeiro episódio. Seu movimento não seria percebido caso não houvesse um padrão a ser quebrado. Depois de introduzidas sete inversões consecutivas do sujeito, a fuga possivelmente não estaria concluída depois do segundo episódio. O conflituoso terceiro episódio apenas posterga a resolução de elementos antitéticos que são finalmente sintetizados nas pesarasas aumentações e nos *stretti* do próximo episódio.

Meu terceiro desejo era reiterar o princípio de que a música *polifônica* (da qual a fuga é a mais alta expressão) consegue seu efeito por meio de *vozes independentes*. A definição de Mikhail Bakhtin para Dostoiévsky como o pai do romance polifônico é, por conseguinte, uma revelação tanto da arte do escritor como do processo da fuga. A ficção anterior a Dostoiévsky é, desde então, chamada de *monofônica*; as vozes de cada personagem eram submetidas à do autor. Mas em Dostoiévsky, as vozes dos personagens se tornaram independentes; começaram a interagir num mesmo plano entre si mesmas e com o autor, e a trama virou o suporte de suas opiniões e diálogos autônomos.

Finalmente, gostaria de ilustrar como a fuga ou o romance tem camadas intrínsecas de narrativas. *A Lenda do Grande Inquisidor*, de Ivan, é uma sub-trama. A retrospectiva de Aliocha da *Vida do Monge e Presbítero Zósima* é particularmente complexa. Como as bonequinhas russas matrioscas, ela contém histórias dentro de histórias dentro de histórias. A contraparte para a fuga das narrativas superpostas envolve arquitetura tonal. Esta fuga é em mi bemol mas contém células em si bemol, sol bemol, lá bemol e dó bemol. Esses episódios estão conectados pela lógica da tonalidade. Se desejar pesquisar esse aspecto, estude a fuga em lá bemol maior do Livro I.

Embora Bach e Dostoiévsky estejam cultural e cronologicamente separados, sua arte se remete aos mesmos problemas intratáveis. Ambos amargaram a perda de crianças pequenas. O filho de Dostoiévsky Aleksei, de três anos, foi revivido pelo piedoso Aliocha Karamazov. Tudo o que Bach não escreveu sobre suas tantas perdas, ele o expressou completamente em música.

A descrição barroca representa uma técnica quase inaudível aos ouvidos modernos. Aos que são familiarizados com suas convenções, esta é uma fuga religiosa na tradição de Buxtehude, ou do predecessor de Bach em Leipzig Johann Kuhnau. Do seu primeiro lamento, através das torções em terças diminuídas (c. 56 e c. 72) — cantadas alhures na palavra *crucifixus* (vide *Missa em Si Menor*) — para a reiteração do lamento nos cc. 73–74, temos a impressão de que Bach está expressando algo que poucos escritores, ainda que com o calibre de Dostoiévsky, conseguiriam dizer em palavras.

Em ambos os artistas, o tema é o da virtude no sofrimento e na visão da morte. Com Bach, essa graça é motivada pela promessa de recompensa na eternidade — uma coroa. Ao se apegar à fé luterana, Bach permeia sua música com contrastes (conflitos) de modo que eles possam ser levados à *harmonia* com a preeminência de Cristo e da crucificação. A harmonia vem do conflito tanto quanto a coroa vem da cruz.

Com Dostoiévsky, a graça é mais complexa. A promessa de eterna recompensa não é suficiente para Ivan que, em resposta à sua própria pergunta

sobre o sofrimento das crianças, responde: “Agora que posso, nego-me a aceitar essa harmonia superior. Digo que vale menos que uma lágrima de criança, uma lágrima dessa pobre criatura que se golpeava o peito e rogava a Deus em seu rincão infecto. Além disso, o preço da harmonia eterna ficou muito alto. O ingresso é caro demais. Prefiro devolver o meu. Como homem honrado, estou disposto a devolvê-lo imediatamente.”

A partir da dissonância da polifonia dostoiievskiana emerge uma harmonia consistente com os atormentados problemas da injustiça e da dor. Em contraste com o cinismo de Ivan sobre a recompensa eterna, o inocente Dmítiri grita de sua cela na prisão: “É impossível para um convicto estar sem Deus. Do fundo da terra, nós, homens subterrâneos, nos poremos a cantar um hino trágico a Deus, em Quem há alegria! Salve a Deus e sua alegria! Eu O amo.” Noutras palavras, a recompensa pode ser eterna, mas também é aqui e agora.

A sinergia de vozes independentes simbolicamente se volta às realidades que transcendem contextos imediatos. O simbolista francês Paul Valéry descreveu o processo como um “constructo formal ou imagem poética de grande força constantemente recorrente no trabalho do poeta enquanto sua mente orbita em torno de uma atitude predominante.” Thomas Carlyle descreve como um “encobrimento e também revelação (...) pelo Silêncio e pelo Discurso que agem juntos, vem uma dupla significação, certa personificação e revelação do Infinito; o Infinito é feito para se fundir com o Finito, e como se lá estivesse alcançável.”

Esta fuga revela, quiçá mais que qualquer outra, um constructo poético constantemente recorrente na música de J. S. Bach. É o constructo de opostos antitéticos que executam variação enquanto que, ao mesmo tempo, unificam a obra de arte. Em seus cânones, Bach revela essas oposições como símbolos de um mistério espiritual — chamado pelos luteranos da época de *paradoxa*.

Se se imagina a fuga nesses termos, esta ilustra como o leão pode de fato se deitar ao lado da corça e conviver em harmonia, não apenas no paraíso mas também aqui na terra.