



Paixões e Afetos – Apontamentos em Descartes e Mattheson

*Hênia Laura de Freitas Duarte**

Resumo: O artigo tem como principal objetivo explicitar brevemente o conceito de paixões da alma, do filósofo Descartes, buscando uma possível relação com a teoria (doutrina) dos afetos na música. Este artigo foi dividido em três partes. No primeiro momento, explicamos o que são, segundo Descartes, as paixões, os espíritos animais e a pequena glândula. Todos os conceitos serão extremamente necessários para compreendermos as paixões e a forma como elas afetam a nossa alma. No segundo momento, explicamos a teoria dos afetos, tomando como base a análise feita por Mattheson sobre dezesseis tonalidades musicais e a forma como elas afetam os ouvintes. No último momento apontamos A Paixão Segundo São Mateus de Bach, como uma forma de demonstrar certas discordâncias das tonalidades na época barroca com as análises feitas pelo teórico alemão.

Palavras-chave: Paixões; Afetos; Teoria dos afetos; Alma; Descartes; Mattheson; Bach.

Passions et affects en musique – notes sur les positions de Descartes et de Mattheson

Résumé: Le but de cet article est une mise en lumière du concept cartésien des passions de l'âme dans le cadre des implications possibles de celui-ci avec la théorie des affects dans la musique. Cet article a été divisé en trois parties. D'abord, on explique ce que sont, selon Descartes, les passions, les esprits animaux et la petite glande, les notions-clés pour comprendre toute la théorie

* Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora de Filosofia em Escola Estadual José Carneiro da Cunha (EEJCC). E-mail: hlauraduarte@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6753591859166025>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0048-5207>.

cartésienne. Ensuite, on expose la théorie des affects, en prenant comme base l'analyse faite par Mattheson sur seize tonalités musicales, et le mode selon lequel elles affectent les auditeurs. Au dernier moment, nous prenons le cas de Passion selon saint Mathieu de J. S. Bach, en le considérant comme exemple de certaines incompatibilités entre les théories musicales de l'époque baroque avec les analyses faites par le théoricien allemand.

Mots-clés: Passions; Théorie des affects; Descartes; Mattheson; Bach.

As Paixões da Alma

Em sua obra intitulada *As Paixões da Alma*, Descartes escreve um tratado esclarecendo as relações existentes entre a alma e o corpo. Este é o seu último texto filosófico, o qual foi publicado em 1649. O livro divide-se em três partes. Na parte I, Descartes elucida sobre todas as paixões em geral. Na parte II, o filósofo analisa as paixões, partindo de seis principais: amor, ódio, alegria, tristeza, desejo e admiração. Na parte III, ele examina as várias paixões e as define a partir das outras seis, tratadas na segunda parte. Para que haja essa compreensão, Descartes explica as diferenças existentes entre alma e corpo, e com isso, paixão e ação¹. Nessa primeira parte, Descartes faz uma espécie de reiteração do *Discurso do Método* e da Meditação VI que nos explica através de seu fundamento metafísico a distinção entre a alma e o corpo. Será essa distinção de suma importância para a definição do quadro cartesiano das paixões.

Assim, a primeira parte é destinada a essa reiteração, tanto como, uma introdução, mas também como uma forma de explicar para os leitores sobre a distinção existente entre a alma e o corpo, e que não tiveram a oportunidade de ler os seus escritos anteriores. Descartes estabelece a distinção entre a alma e o corpo, o filósofo tenta explicá-los de forma

¹ Na correspondência com Hyperaspistes em agosto de 1641, Descartes esclarece: “Ora, sempre julguei que é uma e mesma coisa que é denominada ação quando a relacionamos ao termo de onde ela procede e paixão com respeito ao termo no qual ela é recebida.”

separada. O corpo como sendo puramente mecânico e depois explicar como é possível à existência das paixões numa *res cogitans* (coisa pensante).

A alma, portanto, encontra-se unida ao corpo e tudo o que acontece na alma é chamado, por ele, de paixão. Ao passo que, tudo o que acontece ao corpo é chamado de ação. Portanto, nós só vamos conhecer nossas paixões na medida em que soubermos a diferença existente entre a alma e o corpo.

Tudo o que percebemos que não se atribui a nenhum corpo, devemos atribuir à alma, ou seja, todos os nossos pensamentos pertencem à alma. Como podemos perceber no artigo 4: “Assim, como não concebemos que o corpo pense de maneira alguma, temos razão de crer que todos os tipos de pensamentos que existem em nós pertencem à alma; (...)” (DESCARTES, 1998, p. 29). Contudo, o que Descartes elucida aqui é que a paixão é um pensamento. Isso significa que temos que começar a estudar as paixões pelo seu estatuto de pensamento. A paixão não se encaixa no plano fisiológico, pois o que se atribui a alma é psicológico. No artigo 25, o filósofo nos esclarece acerca das percepções que relacionamos com a nossa alma:

As percepções que se referem somente à alma são aquelas cujos efeitos se sentem como na alma mesma e de que não se conhece comumente nenhuma causa próxima à qual possamos relacioná-las: tais são os sentimentos de alegria, de cólera, e outros semelhantes, que são às vezes excitados em nós pelos objetos que movem nossos nervos, e outras vezes também por outras causas. Ora, ainda que todas as nossas percepções, tanto as que se referem aos objetos que estão fora de nós como as que se referem às diversas afecções de nosso corpo, sejam verdadeiramente paixões com respeito à nossa alma, quando tomamos esse termo em sua significação mais geral, todavia costuma-se restringi-lo a fim de significar somente as que se relacionam com a própria

alma, e apenas essas últimas é que me propus explicar aqui sob o nome de paixões da alma. (DESCARTES, 1998, p. 236).

A paixão é uma função do corpo, no sentido estrito, percepções que relacionamos à alma, ou seja, são emoções que surgem na alma quando o corpo age sobre ela. Todavia, para entendermos melhor as paixões devemos estudar profundamente a fisiologia, pois, segundo o filósofo, elas têm ligações com distúrbios no coração, no sistema nervoso e no sangue.

Descartes aborda essas questões em sua obra que fora publicada postumamente chamada *O Homem*, também conhecido como *Tratado do Homem*². Nela, Descartes explica que todos os movimentos dos músculos e algumas sensações, dependem dos nervos. Isso ocorre de forma fisiológica; esses nervos são como tubos conectados ao cérebro e dentro deles, assim como no interior do cérebro, encontram-se o que Descartes denominará de espíritos animais.

Quanto às partes do sangue que chegam ao cérebro, elas servem não só para nutrir e conservar a sua substância, mas também, principalmente, para produzir um certo vento muito sutil, ou antes uma chama muito viva e muito pura que é chamada de espíritos animais. (DESCARTES, 2009, p. 129).

² “No ano de 1662, em Leiden, publicou-se pela primeira vez *O homem*, em uma tradução latina, feita por Florent Schuyl com base em duas cópias do original francês, conservadas na Holanda e cedidas por Alphonse Pollot e Antoine Studler van Surck, amigos de Descartes. Dois anos depois, em 1664, algumas livrarias de Paris publicaram *O mundo ou Tratado da luz*, em francês, também com base em uma cópia” (DESCARTES, René. *O mundo* (ou Tratado da luz) e *O homem*; apresentação, apêndices, tradução e notas: César Augusto Battisti, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009. 7-8). (Nota prévia).

Espíritos Animais

O objetivo de Descartes é o de determinar a natureza das paixões, que é o trajeto que leva até o artigo 27, ou seja, precisar a ideia de paixão. Paixão é a percepção do que relacionamos a nossa alma. No artigo 27, o filósofo nos fornece uma definição de paixões:

Após ter considerado em que as paixões da alma diferem de todos seus outros pensamentos, parece-me que podemos defini-las em geral: percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que relacionamos especificamente com ela e que são causadas, alimentadas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos. (DESCARTES, 1998, p. 47).

Além disso, podemos notar nesse trecho que Descartes expõe que as “paixões da alma são causadas, alimentadas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos”. Esses espíritos são chamados, segundo Descartes, por espíritos animais³. No final do artigo 7, Descartes elucida:

Por fim, sabemos que todos esses movimentos dos músculos, como também todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos filetes ou como pequenos tubos que provêm todos do cérebro e, assim como ele, contêm um certo ar ou vento muito sutil, a que se dá o nome de espíritos animais (DESCARTES, 1998, p. 32).

Mesmo sendo chamados por Descartes de espíritos animais, eles não são simplesmente uma fantasia, pelo contrário, são elementos físicos, como uma espécie de matéria que se movimenta por todo o corpo. Os espíritos animais movimentam-se pelo sistema circulatório até as

³ Eles são o que hoje a medicina chama de impulsos neuro-elétricos, ou seja, são responsáveis por conduzir a “transmissão de informação no sistema nervoso”.

concauidades do cérebro e são através deles que percebemos os estímulos do corpo. Eles funcionam como uma ligação entre o corpo e a alma.

A partir do artigo 7, Descartes explica brevemente sobre as partes do corpo. Essas explicações serão de suma importância para entendermos como a máquina de nosso corpo é constituída e, com isso, como agem os espíritos animais nela. Em primeiro lugar, o filósofo elucida a forma como é constituído o coração e como o sangue o percorre.

Os que, por menos que seja, ouvirem falar da medicina, sabem, além disso, como o coração é composto, e como todo o sangue das veias pode facilmente escoar da veia cava para seu lado direito, e dali passar para o pulmão pelo vaso a que se dá o nome de veia arteriosa, e depois retornar do pulmão para o lado esquerdo do coração pelo vaso denominado artéria venosa, e por fim passar dali para a grande artéria, cujas ramificações se espalham por todo o corpo (...). (DESCARTES, 1998, p. 31).

Podemos notar que todos os movimentos que ocorrem nos músculos, dependem unicamente dos nervos que estão conectados ao cérebro, e todas suas partes serão preenchidas por espíritos animais. Os espíritos animais são produzidos no cérebro. Isso acontece da seguinte forma: as partes mais vivas do sangue, que passaram pelo coração, entram nas cavidades do cérebro, mas nem todas as partes conseguem entrar nele, pois a passagem é muito estreita. Por isso, só passam as partes que são mais agitadas e sutis e serão essas que constituem os espíritos animais. Conforme uns entram no cérebro, outros saem, encaminhando-se para os nervos, os quais os encaminham para os músculos, fazendo assim com que eles movam o corpo de todas as formas possíveis que este possa ser movido.

Dessa forma, Descartes conseguirá explicar o motivo que alguns músculos se alongam, enquanto outros se retraem. Os espíritos animais que saem do cérebro e através dos nervos chegam até os músculos, vão

uma quantidade maior para um determinado músculo do que para o outro, fazendo com que um se alongue enquanto o outro se encurta. Todavia, os espíritos animais que saem do cérebro não são suficientes para mover os músculos, mas o que eles fazem é fornecer uma espécie de “ordem” para que os espíritos animais, que já se encontram nos músculos, se movimentem de um para o outro.

Enfim, os espíritos animais são as partes mais sutis do sangue que vão do coração ao cérebro e depois para os músculos. Desse modo, os espíritos animais fazem os músculos se moverem para todos os lados. Com isso, Descartes consegue explicar todo o movimento mecânico do corpo, a partir da circulação.

A pequena glândula

Seguindo a explicação das paixões, por meio da fisiologia, deparamo-nos com o que Descartes nomeia de “pequena glândula”. Em sua árdua tarefa de explicar a relação entre alma e o corpo, a glândula pineal apresenta um importante papel. De acordo com o filósofo é fato que a alma está unida a todo corpo, como podemos concluir em um trecho do artigo 30 das paixões da alma:

(...) é necessário saber que a alma está realmente unida a todo corpo, e não se pode dizer propriamente que esteja em alguma de suas partes com exclusão das outras, porque ele é uno e, de uma certa forma, indivisível, em razão da disposição de seus órgãos, que se relacionam todos um com o outro de uma tal maneira que, quando algum deles é retirado, isso torna defeituoso todo o corpo (...) (DESCARTES, 1998, p. 48, 49).

Sendo o corpo indivisível é impossível pensar que a alma esteja unida somente a uma parte do corpo. Porém há uma parte do corpo em que

a alma atua mais diretamente, é o caso da glândula pineal. Como podemos notar no artigo 31:

Mas, examinando a coisa com cuidado, parece-me ter reconhecido de maneira evidente que a parte do corpo na qual a alma exerce diretamente suas funções não é em absoluto o coração; nem tampouco todo o cérebro, mas apenas a mais interna de suas partes, que é uma certa glândula muito pequena. (DESCARTES, 1998, p. 49, 50).

Descartes chega até essa pequena glândula após analisar que todas as outras partes do corpo são duplas, ou seja, as partes que nos transmitem sensações. Pelos nossos olhos chegam duas imagens, pelos nossos outros órgãos duplos do sentido também chegam sempre duas sensações, mas quando são decodificadas no cérebro só percebemos uma imagem e uma sensação. No interior do cérebro há uma pequena glândula e nela chegam às duplas imagens e sensações. Com isso, essa glândula recebe as imagens, as transformam em uma e as transmitem à alma.

Em suas correspondências com padre Mersenne, Descartes fornece outro motivo por ter escolhido a glândula pineal: “muito móvel, para que pudesse receber todas as impressões oriundas dos sentidos, mas deveria mover-se apenas pelos espíritos transmissores de tais impressões.” (DESCARTES, carta a Mersenne, 21 de abril de 1641, AT III).

Descartes explica que o grande motivo que o fez pensar que é nessa glândula que a alma atua diretamente, ao invés de outras partes do corpo, dá-se pelo fato de que, como todas as outras partes do corpo são duplas, deveria existir alguma que fosse una e que a ela chegassem as informações dos duplos órgãos, pelo simples fato de termos um único pensamento acerca de algo. Também seguindo a explicação dos espíritos animais, é através deles que chegam as informações à glândula, como Descartes esclarece:

E pode-se facilmente compreender que essas imagens ou outras impressões se reúnem nessa

glândula por intermédio dos espíritos que preenchem as cavidades do cérebro; mas não há no corpo qualquer local onde elas possam estar assim unidas, a não ser depois de o serem nessa glândula. (DESCARTES, 1998, p. 50, 51).

A Teoria dos Afetos

Segundo os gregos, certos modos musicais poderiam influenciar os homens de diversas formas. Desse modo, a música seria capaz de regular o caráter do homem. A palavra afeto é a disposição de alguém por alguma coisa, ou seja, de forma positiva ou negativa. O afeto tem origem na palavra latina *affectus*, que significa disposição, estar inclinado a. A raiz vem de *afficere*, que corresponde a afetar e significa fazer algo a alguém, influir sobre.

A teoria ou doutrina dos afetos surgiu no final do renascimento e começo do barroco. Ela funciona como uma doutrina estética que relaciona a música com a retórica, dessa forma, demonstrando como a música pode representar as paixões e as emoções. Os compositores dessa época acreditavam que se fossem seguidas determinadas regras como ritmos, intervalos, ou seja, uma sequência de recursos musicais nas composições, isso afetaria o ouvinte de modo que influenciaria diversos estados emocionais, quer dizer, a música feita dessa forma iria influenciar as suas emoções e os seus afetos.

Com base nisso, acreditava-se que determinados intervalos que formavam as músicas seriam capazes de representar a tristeza, a alegria, medo, aflição, ou seja, afetar a alma de forma positiva ou negativa, dando ênfase às escalas maiores para demonstrar alegria, enquanto as escalas menores seriam capazes de promover estados de tristeza, de melancolia.

O teórico alemão Johann Mattheson (1681-1764), compositor, escritor e teórico musical, escreveu diversos ensaios importantes sobre os efeitos da música como forma de estimular os afetos nos ouvintes. Em sua

obra *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), ele trata das propriedades afetivas das tonalidades.

Mattheson busca a relação das tonalidades na música com seus respectivos afetos, demonstrando que cada tonalidade possui sua forma única e que cada uma possui sua diferença a partir da reação que ela suscita. O teórico descreve as características das tonalidades partindo da forma como eram vistas pelos gregos (dórico, eólio, frígio, jônio, lídio). Mattheson começa a segunda parte de seu texto com o título: “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Afetos” com a seguinte questão – qual será o efeito que as tonalidades desencadeiam? Visto que as tonalidades possuem diferenças entre si, pois são únicas capazes de desencadear diferentes efeitos nas pessoas. Porém, o teórico sugere que existem muitas discordâncias sobre a forma e o modo de cada afeto no ouvinte.

O teórico afirma que nem sempre as tonalidades menores sugerem tristeza, também não é toda vez que as tonalidades maiores inflam a alegria do ouvinte, da mesma forma que as músicas com bemóis não necessariamente provocam doçura e suavidade. As discussões dessas opiniões formaram a base dos argumentos de Mattheson para a teoria dos afetos. Com isso em mente, ele parte da análise de dezesseis modos tonais, mostrando também como pensavam os antigos acerca disso. Expondo que cada um possui uma ideia das propriedades tonais:

O modo hipodórico é caracterizado pelos antigos como sendo de natureza obstinada, sem considerar sua afabilidade? Alguns consideraram o frígio como meditativo, outros, como furioso e incitador de brigas. O hipofrígio teve que passar por lamentoso e humilde, justamente por causa da reputação da grande semelhança que ele tem com os anteriores, o que torna difícil de compreender que seu efeito (*Effekt*) devesse ser tão diferente deles. A harmonia lídia é chamada de cambaleante por Platão no Diálogo 50 da *República*; Luciano [a chama] bacante, dura,

atrevida e faceira. A propriedade do modo hipolídio deve levar ao choro e por isso é chamado de modo piedoso. O modo mixolídio é tido como muito flexível. Do modo hipomixolídio promete-se uma alegria natural. O [modo] eólio deve ser agradável e doce. O modo jônio é batizado alegre por Luciano, mas lascivo por Apuleio, já que este é na verdade o mais natural e ingênuo, e não o de menor relevância entre os modos. E, finalmente, a natureza do hipojônio é tida como feminina e suave; mas não pude achar, exceto em Corvino, em seu *Heptachordo Danico*, página 70, o que foi dito sobre o hipoeólio, onde ele diz: *Tristibus materiis magis convenit*. Este modo se presta mais para coisas tristes. As opiniões de outros *Scribenten (teóricos escritores)* sobre este e outros assuntos serão abordadas especificamente em cada tonalidade que é um modo. (Johann Mattheson, in BECKER, 2012: p. 231-232).

A partir do parágrafo 7, Mattheson começa a sua jornada sobre as tonalidades. Além dessas análises, ele também cita os antigos, como Aristóteles, Platão, Corvino, Kircher, Luciano, Lípio, entre outros. Contudo nos concentraremos apenas nas teorias de Mattheson, pois serão elas que orientarão nosso artigo. O teórico começa pelo modo Dório – Ré menor – ela é entendida como calma, devota, ao mesmo tempo em que possui também uma grandiosidade e aparenta conforto e satisfação.

O segundo modo é o – Sol menor – chamado pelos gregos de Dório Transposto. Para Mattheson ela é (quase) a tonalidade mais bonita de todas, pois ela é uma junção da tonalidade anterior com certo grau de alegria e graciosidade. Sendo, dessa forma, tanto delicada como revigorante. Podemos perceber nessas duas análises que os antigos que buscavam nas tonalidades menores motivos de tristezas e lamúrias, não estavam completamente corretos, de acordo com Mattheson.

O terceiro modo é o Eólio – Lá menor – ela é lastimosa, serena e convidativa ao adormecimento, também é muito agradável. O quarto modo

– Mi menor – Frígio, não é de nenhuma forma alegre, ela nos remete ao sofrimento, pensamentos tristes, aflições, todavia nos deixa com um fio de esperança que nossas angústias serão solucionadas.

Ao que se refere ao modo Jônio – Dó maior – remete ao atrevimento e a grosseria, certo ar rude. Porém se um compositor for usá-la com um bom acompanhamento instrumental, pode moldá-la de forma terna e talvez, até serena. A sexta tonalidade, Jônio Transposto – Fá maior – é a tonalidade capaz de despertar os sentimentos mais encantadores do mundo. Todos os sentimentos belos, como amor, gentileza, generosidade, de forma natural e incomparável: “Sim, a amabilidade e o destino desta tonalidade não podem ser melhor descritas do que comparando-a a uma pessoa bonita, que tudo o que faz, por menor que seja, é sempre perfeito e, como dizem os franceses, tem “*bonne grace*””. (MATTHESON, J. in Becker, 2012: p. 235).

O Ré maior – sétima tonalidade - apresenta uma forma penetrante e teimosa. Mattheson afirma que ela é a mais apropriada para estudar coisas animadas e alegres. E com a ajuda de um instrumental certo é possível expressá-la de forma bastante delicada. A oitava tonalidade – Sol maior – modo Hipojônio é muito eloquente e provocativo. Ela possui certo brilho e tem utilidade tanto para coisas sérias, quanto para animadas.

A nona tonalidade – Dó menor – é muito suave, apresentando uma grande doçura e amabilidade, porém também pode demonstrar certa tristeza, devido a sua grande serenidade. Em contra partida, a décima tonalidade – Fá menor – aparenta certa serenidade e suavidade, contudo ela é profunda e pesada, levando a um desespero e um grande medo, de modo que se mostra bastante comovente, também causa grande tristeza e melancolia em quem a escuta.

A décima primeira tonalidade é um Lídio transposto – Si bemol maior – é extremamente divertida e fervorosa. Mas possui algo desprezioso, o que o faz parecer grandioso e simples ao mesmo tempo. A décima segunda tonalidade – Mi bemol maior – aparenta seriedade e tristeza, segundo o teórico ela soa de forma patética, e não tem interesse em nenhuma exuberância.

O Lá maior é muito tocante. Ela é apropriada as paixões tristes e lamentosas, e não a alegrias. O Mi maior é a tonalidade que expressa de forma sem igual uma tristeza desmedida e, por vezes, mortal. Ela é própria de paixões cruéis, desespero e possui em certa medida algo muito sofrido e cortante: “[...] tem algo tão cortante, abandonado, sofrido e penetrante, que não pode ser comparado senão com uma separação fatal entre corpo e alma” (MATTHESON, J. in Becker, 2012: p. 239).

Enfim as duas últimas – Si menor – é estranha, melancólica e mal-humorada. Devido a esse fato ela raramente aparece e é uma tonalidade tão bizarra que foi banida pelos antigos, pois ninguém se atrevia a pensá-la. A última tonalidade – Fá sustenido menor – leva a uma grande agonia, porém ela é fraca e apaixonada, possui também um ar de solidão.

Com isso temos as dezesseis tonalidades analisadas por Mattheson. Por fim, o teórico conclui essa análise explicando que essas tonalidades afetam os ouvintes de forma muito íntima, por vezes diferente, devido à subjetividade de cada indivíduo.

Sem dúvida, devido a isso, acontece que uma tonalidade que para um temperamento sanguíneo é divertida e estimulante, pareça pesada, lamentosa e aflita, etc. pelo que nós não deteremos mais longamente, mas deixamos a cada um a liberdade de atribuir a esta ou aquela tonalidade estas propriedades que combinem com as tendências [temperamento] de cada um. Com isso encontramos que a tonalidade predileta/favorita frequentemente deve ser sujeita a uma renúncia (MATTHESON, J. in Becker, 2012, p. 240).

A Relação das Paixões da Alma e a Teoria dos Afetos

Como vimos na primeira parte deste artigo, no século XVII, o filósofo René Descartes analisou e enumerou as diversas paixões que

afetam a nossa alma, partindo das seis primitivas: amor, ódio, alegria, tristeza, desejo e admiração. *As paixões da alma* foi o tratado filosófico que mais influenciou a teoria dos afetos, pois o filósofo ensina as distinções das sensações e a fonte dos sons que os afetam.

Todavia, não é um tratado sobre música⁴, mas sim um texto que busca analisar de forma geral os afetos e as paixões, ele surge como uma referência para compreender os tratados da época Barroca. Nós só entenderemos melhor a teoria dos afetos, quando estudarmos a fundo o estatuto das paixões da alma, podendo, dessa forma, relacionar os afetos na música com os afetos que provocam nossa alma.

Durante vários séculos foram escritos diversos tratados sobre música, relacionando-os às paixões e aos afetos. Desse modo, os tratados demonstram como uma tonalidade pode despertar de algum modo um sentimento. Dessa forma, qualquer compositor que executar determinado repertório, saberá a forma correta que estimulará o ouvinte, a partir do modo como será tocado um instrumento. Por isso, o objetivo geral da teoria dos afetos é o de apresentar como um afeto, um sentimento, uma paixão, pode ser representada por um determinado som, sendo necessário o uso de vários elementos de linguagem musical, tais como notas, acidentes, ritmos, acordes, tonalidades, entre outros.

Paixão Segundo São Mateus

A Paixão Segundo São Mateus é considerada a grande obra de Bach. Ela narra a história da crucificação de Jesus pelo evangelista Mateus, e teve sua estreia no ano de 1727. Bach considerava sua obra como a "Grande Paixão!", pois foi escrita para dois coros, duas orquestras

⁴ Descartes escreveu um tratado sobre música. Em seu primeiro escrito “Compendium musicae” (1618), o filósofo nos fornece nas primeiras linhas de seu texto a explicação da finalidade do som – que é o de “encantar e nos excitar diferentes paixões” – Descartes tem por objetivo um dia poder determinar quais as propriedades do som produzem em nós variados afetos ou sentimentos. Porém o filósofo não conseguiu desenvolver esse pensamento em sua primeira obra, pois “excederia os limites de um compêndio”.

e diversos solistas. A obra possui como base a bíblia, a narração da paixão de Cristo, desde a anunciação da traição por Judas até a sua crucificação, seguindo os capítulos 26 e 27 do Evangelho segundo São Mateus.

Portanto, quem narra à história é o evangelista Mateus, e cada solista representa determinada personagem, Jesus, Pedro, Judas, Pilatos, entre outros. A obra é dividida da seguinte forma – coros, árias, duetos, recitativos e corais. Serão esses os elementos essenciais para causar os impactos nos ouvintes, ou seja, estimular os afetos. Rueb define o afeto da grande paixão de Bach, da seguinte forma:

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).

A letra que compõe essa grande obra de Bach foi escrita por Picander, um de seus libretistas. São dois grandes corais que abrem e fecham a Paixão e entre eles a obra possui quatorze árias e apenas um dueto acompanhado de coro. Contando do começo ao fim, a *Paixão Segundo São Mateus* possui 68 movimentos.

Usaremos nesse artigo algumas partes de quatro passagens da paixão de Cristo para relacioná-las à doutrina dos afetos e o que Mattheson pensou sobre as tonalidades. Serão elas – Jesus em Betânia, a última ceia, no caminho para o Monte das Oliveiras e morte e sepultamento.

A obra começa com dois coros executando um jogo de perguntas e respostas sobre Jesus carregando sua cruz. Harmonizada em Fá maior por Bach (lembre-se que para Mattheson o Fá maior era a tonalidade mais bela

de todas), acontece algo curioso no final da conclusão dos dois coros: eles concluem a parte de Jesus em Betânia com a tonalidade de Mi maior, lembrando que os dois coros estariam lamentando a paixão de Cristo. Na época barroca a tonalidade maior é considerada alegre, visto que a ordem menor era dissonância e, por isso, considerada triste.

Segundo Mattheson, o modo de Mi maior é considerado uma tonalidade completamente triste e, por vezes, beira a uma tristeza mortal. Podemos perceber nessa parte uma grande diferença na análise dos afetos na obra de Bach e na teoria de Mattheson. Podemos notar em Bach que o modo maior é alegre, mas o teórico alemão não o considera dessa forma.

No que concerne ao movimento da última ceia, todas as vezes que Judas é mencionado na obra, ou a palavra traição (que se relaciona com Judas, pois ele trai Jesus por trinta moedas), ocorre uma sequência de notas conhecida como *trítono*, na época medieval era conhecido como *diabolus in musica*, devido a isso, sua utilização havia sido proibida durante décadas, principalmente na música eclesiástica. Bach fez uso excessivo dela em sua Grande Paixão. Em todos os momentos terríveis, usa-se o *trítono*. Posto isso, desde a primeira vez que Judas é apresentado em sua obra, Bach já faz uso do *trítono* e assim segue o tempo todo com as coisas terríveis.

Na passagem do Monte das Oliveiras, Jesus anuncia que um dos discípulos irá negá-lo três vezes até o amanhecer, enquanto os outros irão abandoná-lo. Na passagem dezoito precisamente, Jesus está em uma grande tristeza, representada por diversos *trítonos*. No seguinte movimento, quando Jesus pede a seus discípulos que vigiem o Monte com ele, quem o acompanha é um solista que promete ficar ao seu lado na vigília. Dessa forma, o movimento termina com um fechamento alegre, em Sol maior, pois o solista decidiu ficar com Jesus e consolá-lo. Como essa tonalidade possui um tom maior, ela é considerada alegre na época barroca, todavia Mattheson exprime que o Sol maior possui certo brilho, porém pode ser usado tanto para coisas sérias quanto para animadas. Notamos nesse trecho mais uma discrepância acerca das tonalidades.

Por fim, a última parte que selecionamos para este artigo é a morte e sepultamento de Cristo. Podemos notar aqui certa concordância com o pensamento barroco e o de Mattheson sobre as tonalidades. O movimento 61 da obra retrata Jesus na cruz e todo seu sofrimento. O primeiro acorde que inicia é o Mi bemol maior, tido como triste, pois retrata uma passagem de muita dor e sofrimento, concorda com a forma que o teórico pensava sobre essa tonalidade – aparenta seriedade e tristeza. Quando o solista que interpreta Jesus fala sobre o seu abandono diante da cruz, acontecem várias passagens marcadas por uma série de *trítonos*. Em seguida, até o fim dos movimentos, temos uma série de baixos, agudos, *trítonos*, tudo para entendermos a crucificação e morte de Cristo.

Conclusão

Procuramos estabelecer as relações entre as paixões de Descartes e a teoria dos afetos, do ponto de vista do teórico alemão, Mattheson. Mostramos o significado das paixões e como elas afetam nossa alma, que por sua vez, possui estreita ligação com o corpo através dos espíritos animais. Posto isso, estabelecemos o significado da teoria dos afetos que surgiu no começo do barroco e as dezesseis tonalidades a partir da análise de Mattheson. O teórico alemão conclui que diversas tonalidades consideradas tristes na época barroca não soam dessa forma, algumas pelo contrário, são divertidas e alegres e nada tem a ver com motivos tristes. Também conseguimos notar as divergências quanto às tonalidades na paixão segundo São Mateus de Bach e os estudos de Mattheson. Em diversos momentos ocorria uma discrepância entre o anunciado por Mattheson e a música da “Grande Paixão”. O mais curioso é o final dessa obra, em tonalidade maior, que significa alegria na doutrina dos afetos. “Uma obra que é marcada por grande tristeza e dor por toda a sua parte é finalizada, dessa forma, porque Bach queria deixar claro que mesmo o sofrimento da paixão de Cristo tem o seu final, quando se lembram de que Jesus ressuscitou para salvar a todos.” (Disponível em:

<http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/os-segredos-da-paixao-segundo-sao-mateus-1> Acesso em: 2 jan. 2017).

Referências

CARPENA, Lúcia Becker. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos Affecten (Johann Mattheson, 1713). *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 219-241, 2012.

DESCARTES, René. *Abrégé de Musique (Compendium musicae)*. Edition nouvelle, traduction, présentation ET notes par Frédéric de Buzon. França: PUF, 2012.

DESCARTES, René. *As paixões da alma, introdução, notas, bibliografia e cronologia por Pascale D'Arcy*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins fontes, 1998.

DESCARTES, René. *Correspondance avec Élisabeth: et autres lettres*. Gf - Flammarion, 1989.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Introdução, análise e notas de Étienne Gilson, São Paulo, Martins Fontes, 2011.

DESCARTES, René. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Trad. de Fausto Castilho. Campinas: Unicamp, 2004.

DESCARTES, René. *Oeuvres de Descartes*. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery, 11 vols. Paris, Vrin, 1996.

DESCARTES, René. *O mundo (ou Tratado da luz) e O homem*. Apresentação, apêndices, tradução e notas: César Augusto Battisti, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

EUTERPE. *Blog de Música Clássica*. Disponível em:

<http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/os-segredos-da-paixao-segundo-sao-mateus-1>. Acesso em: 2 jan. 2017.

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)*. 1997. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1997.

RUEB, Franz. *48 Variações sobre Bach*. Trad. de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Data de registro: 06/11/2017

Data de aceite: 14/12/2017