

A FUGA BACH E O ANO DE 1838

REGINA HORTA DUARTE*

Ao Tom, que a cada dia, renova as sonoridades de meu viver.

Resumo: A partir da escuta de uma obra de Bach, a Fuga Inacabada, discute-se a questão da unidade do passado histórico e da diferença e repetição, tematizando algumas vozes que se fizeram ouvir no ano de 1838, no Brasil; Domingos Gonçalves de Magalhães (com sua peça "Antônio José"), Martins Pena (com a comédia "O Juiz de Paz da Roça"), Januário da Cunha Barbosa (no discurso de fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) e Bernardo Pereira de Vasconcellos (no discurso de apresentação do Regulamento do Colégio Pedro II).

Johann Sebastian Bach legou à humanidade, antes de morrer, uma de suas mais belas obras, A Arte da Fuga. Composta de dezesseis fugas e quatro cânones, traz uma última fuga, a três sujeitos, incompleta, suspensa em sua composição pela morte do autor, em 1750.

A fuga era um estilo musical já existente antes de Bach elevá-la com sua genialidade, herdeira de estilos do século XVI e XVII (*ricercare* e *canzona*). Mas será este gênio, vindo de uma tradição familiar de várias gerações de músicos, quem desbravou e demonstrou, aos compositores de outras épocas, a variedade de nuances e artifícios da fuga.

Há algumas discussões básicas, acerca da obra, a ocupar os especialistas e intérpretes. Uma delas reside no instrumento para sua execução: alguns acreditam ser possível a liberdade de escolha de instrumentos de corda, sopro e teclado, outros defendem o cravo como única opção possível para garantir fidelidade às intenções de Bach e trazer ao ouvinte uma experiência musical historicamente diferenciada, própria da época do compositor. Também são motivo de debate as formas de interpretação, num combate ao anacronismo inaugurado pelas execuções românticas de Bach, legadas pelo século XIX,

que recuperou a obra bachiana ao mesmo tempo que a alterou a seu gosto. Diferentemente do oitocentos, que “usava a música como meio de expressão” o setecentos servia-se “da expressão como um meio de fazer a música”¹. A questão didática é outra polêmica: ressaltada por muitos como objetivo consciente de Bach é relativizada por outros: esta imagem de intenções pedagógicas dever-se-ia muito mais à postura dos filhos do compositor, que após a sua morte teriam enfatizado expressões do tipo “ensina a escrever fugas”, como meio de vender as partituras. Neste sentido, as intenções de Bach teriam se voltado muito mais para deter o movimento crescente de super refinamento do rococó, buscando restaurar, seja no domínio dos sentidos, como no da técnica, o “velho estilo”, em formas profundas e de uma polifonia rigorosamente elaborada.

A despeito de tantas discordâncias, os comentaristas encontram-se em duas imagens largamente exploradas. Em primeiro lugar, são constantes as referências ao rigor da composição e à sua lógica sofisticada e precisa. As vinte peças da Arte da Fuga são sempre apresentadas como um todo coerente e indivisível, e mesmo os intérpretes mais puristas defendem a riqueza de sua execução como um conjunto, mesmo considerando que na época de Bach seria impossível imaginar uma situação em que ocorresse um evento musical de cerca de noventa minutos. Enfatiza-se a inspiração do compositor nas abstrações matemáticas, que na última década de sua vida teriam adquirido um papel ainda mais marcante em seu pensamento musical e em sua imaginação². A idéia mesma da obra como conjunto coerente e indivisível, quase racional, é recorrente e em sua defesa evoca-se a concentração na concepção fugal, a mesma tonalidade (ré menor) e o mesmo tema que percorre todas as peças. Possuindo uma grande estrutura simétrica, cada parte funcionaria como um microcosmos inserido em um macrocosmos: no interior de cada uma combinar-se-iam sentidos de continuidade e de desenvolvimento progressivo do todo em que se insere³. Entretanto, se esta primeira imagem enfatiza um viés quase matemático da obra musical, evocando imagens numéricas e noções de conjunto e partes-todo para buscar entendê-la e verbalizá-la, uma segunda imagem rende-se à consideração puramente artística, em que aparece inexplicável, incapturável em formas matemáticas de pensamento, a genialidade e a grandiosidade de Bach, que não pertence ao domínio do dizer, mas desenrola-se na atitude do escutar. Aqui, o domínio da arte mostra sua irreduzibilidade a esquemas racionalizadores de seu vigor e sua força.

À altura dessas considerações, imagino meu leitor a questionar-se acerca de quais relações pode existir entre uma discussão sobre fontes para a

história do século XIX brasileiro e a polêmica acerca da obra citada de Bach, composta em meados do século XVIII, em Leipzig. Uma primeira coisa a se considerar é o fato de que as discussões mais calorosas detêm-se em aspectos da visão, mais ou menos histórica, mais ou menos consciente, acerca da importância de se avaliar tudo o que o ouvinte pode perder numa interpretação anacrônica da obra. Mas esta não é minha intenção. Na verdade, mesmo pensando na importância destes debates, evocar a Arte da Fuga tornou-se um caminho para que eu começasse minha discussão histórica pelo fato de que o efeito artístico que ela me desperta se aproxima, tantas vezes, do efeito que a escuta da história me traz. Lanço aqui um argumento que se direciona a uma dimensão artística do pensar histórico. Sem querer utilizar a arte como método, porque simplesmente ela não se presta a tal redução, minha intenção é fazer um paralelo entre ouvir a Arte da Fuga e trabalhar um momento histórico. Em ambos os casos, prender-se à simples racionalização das vozes que constituem esses momentos é perder o que eles têm de mais fascinante.

Em que consiste a fuga? O nome vem do latim *fugere* (fugir) ou *fugare* (caçar)⁴. A fuga tem como característica estilística fundamental a exposição de um mesmo tema por entradas sucessivas de vozes. Tais vozes, porém, não imitarão simplesmente o tema nota por nota, mas farão o que se chama de imitação periódica, apresentando fragmentos ou partes da melodia principal, construindo movimentos contrários, procedendo por aumento (duplicando por dois as notas da melodia principal) ou diminuição (dividindo por dois as mesmas notas), em variações rítmicas e melódicas.

Mas o que diferencia a fuga de outros estilos não é a exposição de temas, o que poderíamos encontrar em outras formas principais de composição, como por exemplo na sonata ou no poema sinfônico moderno, em que há “uma exposição de temas, seu desenvolvimento modulatório e a repetição do material temático na tonalidade principal”⁵. Na estrutura fugal, não há temas distintos, mas “um tema que se executa por diferentes vozes alternadamente na tonalidade da tônica e da dominante, o que forma, ao fim e ao cabo, um grupo de temas”⁶.

A escrita da história se faz com documentos, e se o historiador se põe a ver (no caso de fontes visuais, como pinturas, formas arquitetônicas), a ler (no caso de documentos escritos), a ouvir (no caso de músicas e outros tipos de sonoridades) ou mesmo a imaginar (no caso de um documento como uma peça teatral, cujo acontecer no passado foi muito mais que seu texto escrito e preservado no tempo), ele inaugura um diálogo com estas vozes. Não são vozes intactas de um passado morto e totalizado em um tempo findo, mas

trazem a marca de homens que buscaram construir um testemunho, dirigido a seus contemporâneos e algumas vezes conscientemente voltado para as gerações futuras. Discursos que se articulam, conscientemente ou não, repletos de intencionalidades, imbricados em redes de relações, posicionados em combates, enfrentamentos, interpretações e defesa de visões desse mundo em que se constituem e de projetos para mantê-lo ou transformá-lo⁷.

Mas temos aqui um essencial problema teórico. Não seria um reducionismo comparar um momento histórico a uma obra musical? Se podemos pensar numa peça como uma unidade, não corremos o risco de reduzir um tempo histórico a uma unidade e perder o seu caráter fragmentado, difuso, heterogêneo, multifacetário? Não cairíamos aqui nas armadilhas da razão com seus sonhos de totalização e de explicação unificadora? Não perderíamos o fato maior de que a história é um mundo de discursos dissonantes, mesmo que a história oficial tenha tentado silenciar a multiplicidade de vozes que se elevaram no passado? Eu diria que isto depende de qual pensamento acerca da unidade nós considerarmos. Se nos acomodássemos com recortes ou agrupamentos que nos parecem familiares e aceitássemos a conformidade das coisas consigo mesmas, certamente incorreríamos na mesma velha e tradicional idéia do passado como todo a ser recuperado ou verdade da qual nos aproximaríamos, num acúmulo de verdades parciais. Mas podemos colocar a questão da unidade justamente para questioná-la, suspender suas garantias ingenuamente estabelecidas pelo hábito, mostrar que o todo não é um conjunto de partes finitas e bem delimitadas⁸.

Construir uma analogia entre um momento histórico e uma peça musical poderia ser facilmente justificável, se nos ativéssemos a uma sonata, por exemplo: vários temas. E daí, pensaríamos na diversidade de temas e vozes que constituem um momento histórico. Mas usar o exemplo da fuga, em que há um tema, não seria arriscado? A fuga que tantos apresentaram como método quase matemático, racional, simétrico, comparado a um conjunto de partes ou elementos delimitados, a ponto de se lhe atribuírem intenções pedagógicas - como se a Arte da Fuga fosse um manual para compositores - não seria um exemplo fatal para a história?

Mas a Arte da Fuga não é só isto. Ela é muito mais que um conjunto de vozes que repetem um tema. Podemos dividir sua partitura nas muitas vozes que a constituem e reagrupá-las logo após (como se fizéssemos uma operação matemática), podemos usar a mesma lógica de Bach para construir uma fuga (como alguns o fizeram, na tentativa de completar a última fuga inacabada) e ainda assim não chegaríamos a uma totalidade. Ouvir esta obra é participar de

uma experiência inebriante, em que se é surpreendido a cada momento pela capacidade de criação, de aparecimento do absolutamente novo no lugar do aparentemente já conhecido. Creio mesmo que poderíamos pensar em termos de diferença e repetição, em que o mesmo tema que retorna não é, entretanto, nunca o mesmo anteriormente executado. É esta capacidade de envolver o ouvinte numa trama em que se lida com um mesmo tema, infinitamente diverso em cada retorno, que faz da unidade da obra *Arte da Fuga*, uma unidade absolutamente fragmentada e múltipla. Aqui, vislumbra-se a oportunidade de abandono das concepções da fuga como uma unidade que reúne diferenças, apagando-as numa semelhança, para pensá-la nos termos nietzschenianos de eterno retorno, em que o retorna não é nunca o mesmo, mas a diferença última e absoluta.

Historicamente, creio que há tempos que soam como sonatas, e várias vozes, vários temas dialogam, mesmo que um predomine e acabe por silenciar todos os outros. Poderíamos pensar, por exemplo, nos anos que circundam a Independência do Brasil. Mas há momentos em que um tema se impõe e ganha ressonâncias de impressionante amplitude em uma sociedade. Estes soam como fugas. E eu aqui desejo pensar um desses momentos, o ano de 1838. Não que haja uma totalidade aí presente mas, como acabamos de ver, uma unidade fragmentada, um retorno de um mesmo tema que não é sempre o mesmo, mas que a cada repetição, se constrói em uma diferença.

Em primeiro lugar, vamos ouvir vozes que soam num teatro, o Teatro Constitucional Fluminense, antigo Teatro de São Pedro de Alcântara, na estréia em 13 de março de 1838, da peça Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, de autoria de Domingos Gonçalves de Magalhães. O evento recebeu um matiz nacionalista, com o destaque, pela crítica e pelos organizadores e artistas, do fato de ser a primeira vez em que uma peça escrita por um autor brasileiro era encenada em palcos brasileiros, por atores brasileiros (*a troupe* de João Caetano) e para uma platéia brasileira, com o privilégio de um assunto nacional⁹. Tal novidade havia sido ressaltada pelo próprio autor que, no prefácio à primeira edição da peça, afirmava: “lembrarei somente que esta é, se me não engano, a primeira tragédia escrita por um Brasileiro, e única de assunto nacional”¹⁰. Entretanto, o que intriga, à primeira vista, é que a trama se passa em Portugal e trata de um julgamento inquisitorial. Porquê se diz, então, que a obra trata de um assunto nacional? Para responder a isto, termos que pensar na própria peça. Nela, um poeta, Antônio José, é perseguido injustamente pela Inquisição, representada na figura de Frei Gil, homem atormentado por uma paixão proibida por Mariana, atriz e amada de Antônio José. O mundo em que habitam estas

personagens é marcado pela insegurança, pelo caos e pelo obscurantismo. A ignorância faz-se presente na apresentação de uma sociedade preconceituosa, que pouco valor dá às artes e ao trabalho do pensamento e menospreza os homens ilustrados. Um dos diálogos lamenta a sorte de Camões, indigente e esquecido, a “comer o pão com lágrimas molhado”, em um Portugal em que a pobreza e o talento andam casados¹¹. A insegurança predomina por toda a parte: há ladrões e sicários a roubar vidas, honra, dinheiro, liberdade. O cidadão encontra, em cada canto, punhais e rostos assassinos. Mas se a rua é perigosa, a casa não o é menos: pois “não há lei, nem costumes, nem governo, nem povo, nem moral”¹². Se há boas pessoas, este é, entretanto, um “mundo dos malvados”¹³. Nem a Igreja conserva-se pura: ali se aninham homens perversos, traidores homicidas, “que se cobrem com o manto da virtude **para mais a seu salvo flagelar-nos**”. Neste ambiente, a pátria declina e desperdiça suas possibilidades, esquece seu passado heróico. “Era de corrupção e decadência”, em que os governantes dão maus exemplos, falham moralmente e contagiam todo o povo. Nesse meio é o poeta que cuida em deixar escritos que despertem o povo de sua sonolência e o alertem. O poeta, a atriz e o escritor oferecem suas vidas, neste papel de esclarecer e denunciar o caos em que a sociedade se encontra. Em detrimento da razão, as mais baixas paixões e instintos dominam a cena: o decorrer da peça não deixa dúvidas de que além de ser judeu, o único crime de Antônio José era o de merecer o amor de Mariana, por quem Frei Gil nutre uma paixão doentia. É por ela que se põe a perseguir o poeta, na esperança de eliminar o rival, conquistar a atriz e tornar-se seu amante. Revestido de autoridade ilimitada, descomprometido com os ideais institucionais, Frei Gil usa o poder arbitrariamente e, frente a tais homens, o cidadão e a pátria encontram-se completamente indefesos. A razão encontra-se sufocada em meio ao joguete imprevisível dos desejos. A morte do poeta é socrática: sabe que seu corpo perecível arderá em chamas, mas sente alívio em libertar-se desse mundo contingencial, para que sua alma se erga “com um aroma puro do sacrifício à Eternidade!”¹⁴.

Mas o historiador tem muito pouco em mãos ao contentar-se com o mero texto escrito. Aquela noite foi um acontecimento: a platéia repleta, os aplausos explodiram e o ator João Caetano conseguiu mobilizar seus ouvintes. Seu desempenho foi premiado com uma medalha. Tais dados nos são oferecidos pela leitura da crítica teatral da época. Mas como não imaginar as associações feitas pelos assistentes, a forma como relacionaram as questões colocadas com suas próprias experiências, com a vida política conturbada daqueles anos regenciais, com o fim recente da regência de Feijó, acusado pelos regressistas

como uma autoridade arbitrária, desgastado pelos enfrentamentos com o Vaticano por defender um religioso desobedecedor dos votos de castidade? O próprio autor, Domingos G. de Magalhães afirmava que ao iniciar seu trabalho, buscara, intencionalmente, um tema nacional e nenhum lhe parecera “mais capaz de despertar as simpatias e as paixões trágicas do que este”¹⁵. A nação aviltada, envilecida, vítima da corrupção, da arbitrariedade e das paixões. A razão como única esperança, o esclarecimento gradual, a educação de um povo tão ignorante a ponto de nem sequer ser verdadeiramente um povo.

Mas permanecemos ainda restritos se não pensarmos no estilo da representação, nos cenários, nas inflexões das vozes, na concepção da relação entre o espectador e o palco. Pois o teatro assumiu, nesses anos, um lugar diferente na vida daquela sociedade: se no mundo colonial constituía uma obrigação social, em que a gente de bem comparecia para agradar à autoridade que bancara a apresentação, assistindo declamações monótonas de pessoas sem qualquer preparo como ator, no século XIX o teatro tornou-se um local de lazer desejado e procurado espontaneamente pelas pessoas, numa diversificação da própria composição social dos frequentadores (havia as galeras, onde apinhavam-se caixeiros, estudantes e prostitutas). Todo um pensamento sobre o papel educador que o teatro deveria assumir constituiu-se através da imprensa, dos escritores, dos intelectuais em geral, dos atores e mesmo dos políticos. Mas para civilizar, educar, conscientizar e servir como veículo da razão, precisava convencer e seduzir. A interpretação se volta para a conquista efetiva das emoções dos espectadores: a preocupação com o jogo de luzes, um cenário convincente, trajes adequados, o estilo de representar que iludisse a todos de que no palco a trama realmente acontecia , levando todos a afligirem-se, a chorarem, a torcerem, a tirarem conclusões, a serem atingidos pela mensagem veiculada¹⁶. Aquele momento de espetáculo era repleto de intenções. O evento relatava uma história e posicionava-se frente a ela. Como será que cada espectador retornou ao seu lar?

Outra noite, outra peça, outro espetáculo, outras vozes soam no mesmo teatro. A *troupe* de João Caetano apresentou, em quatro de outubro , no mesmo ano de 1838, a comédia Juiz de Paz da Roça, de autoria de Martins Pena. Entre gargalhadas e aplausos, o público assistiu à caricaturização de um juiz de paz, autoridade que desde a implantação do Código de Processo Criminal de 1832 passara a ter imensos poderes de atuação e decisão nos municípios de todo o Brasil. Numa clara intenção de apresentar um retrato fiel da realidade de sua época, Martins Pena constrói uma visão acerca de seu tempo. O quadro pintado traz as cores e formas da ignorância, da corrupção, da arbitrariedade, do

desrespeito às leis, do desprezo pela Constituição, da desproteção das pessoas comuns frente aos desejos e ambições dos poderosos, que utilizam os cargos públicos em seu benefício particular. A perspectiva de refletir o real, por parte do autor, explicita-se na preocupação deste em tentar colocar em cena personagens com o linguajar próprio das pessoas do interior, com uso de expressões típicas, além de alusões a costumes ou hábitos alimentares. A atribuição de uma função pedagógica ao teatro assumia na pena deste comediógrafo uma eficácia especial: o palco veiculava uma imagem da sociedade e estimulava um determinado tipo de crítica a partir do riso. Martins Pena levava aqueles homens a rirem de si mesmos, de suas autoridades, de suas instituições e do desrespeito dos poderosos em relação à lei. Ensinar através do riso, intenção que explicitará mais tarde, num de seus folhetins sobre o teatro¹⁷. Neste escrito, posicionava-se contra a censura excessiva às obras teatrais, afirmando que o teatro divertido, alegre e repleto constituía-se em um elemento muito mais propício na apresentação e difusão do que ele considerava a verdadeira moralidade, do que a mera repressão negativa. Martins Pena começava ali, naquela noite de 1838, uma trajetória de dedicação ao trabalho de fazer rir. Suas intenções pedagógicas são claras e sua graça nada tinha de ingênua ou descompromissada. E o público que meses antes pranteou o destino de Antônio José e sua amada Mariana nas mãos inescrupulosas de uma autoridade corrupta, num mundo cruel e inseguro, ria agora das peripécias em torno da atuação de um juiz de paz da roça que vendia suas decisões por petiscos e tenros leitõezinhos, fazendo e desfazendo suas próprias leis à revelia de qualquer controle.

Um terceiro momento apresentou-se como marco de constituição, nessa sociedade, de uma outra voz a dialogar. A 25 de novembro de 1838, membros da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional fundavam o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Naquele dia, os estatutos foram elaborados, discutidos e aprovados, elegeram-se os sócios para o conselho do Instituto e para as comissões de história, geografia, fundos e redação da Revista do IHGB. Como parte da solenidade, o Cônego Januário da Cunha Barbosa (que assinou, junto com o Marechal Cunha Mattos, o projeto inicial, em 18 de agosto do mesmo ano, para a criação do IHGB) leu um discurso inaugural.

Disse, parágrafos atrás, que 1838 soa como uma fuga. E a fuga, na entrada de suas vozes, conta com o recurso de inversão ou de execução, em espelho, de um tema já apresentado. Eu diria que o discurso do IHGB aparece numa inversão às vozes pronunciadas no teatro. Lá, as luzes voltadas para o palco delineavam a corrupção, a obscuridade, a ignorância e privilegiavam a

razão como arma de crítica e de negação de uma sociedade irracional e caótica, assumindo um aspecto essencial de recusa de tudo aquilo que era apresentado. Mas as soluções eram meramente esboçadas, tenuamente sugeridas. Aqui, o discurso focalizará a razão como iluminando caminhos a serem construídos. Lá, a razão avaliava e lamentava o presente. Aqui, a razão planejava e apostava no futuro. Predomina uma postura positiva: é preciso esclarecer os fatos de nossa história, os caminhos de nosso território, purificá-los dos erros e inexatidões. Cícero é citado em suas considerações sobre a história como escola da vida. O IHGB deveria trabalhar para salvar a pátria do esquecimento e dos relatos parciais, partidários e contaminados pela ignorância. A crítica ao predomínio do particular sobre o público reaparece com vigor: os intelectuais tinham, até então, escrito histórias particulares relativas às províncias, mas uma história geral se fazia urgente, concretizando a proposta de esclarecer os acontecimentos com critério, com dedução filosófica, com “a luz pura da verdade”¹⁸. A palavra de ordem era organizar, tirar do caos de um passado não conhecido uma origem para a nação, combater a construção da memória por relatos considerados arbitrários e desvinculados de um compromisso com a verdade. A razão dos homens comuns era vagarosa e necessitava de guias esclarecidos e seguros a acelerarem seus passos, papel perfeito para os historiadores e geógrafos comprometidos a divulgarem, a todos, as lições recebidas pelas mãos da história, grande mestra da vida. Cumpria ao IHGB uma imensa tarefa: ocupar-se da história e geografia do Brasil, coligir e metodizar os documentos dispersos e perdidos na vastidão das províncias, abandonados e ameaçados de completa destruição.

Nos estatutos, os objetivos do Instituto eram definidos em três artigos. O primeiro dirigia-se aos documentos: organizá-los e empreender sua utilização para a produção de conhecimentos a serem divulgados através do ensino público. Em segundo lugar, buscava-se relações com instituições estrangeiras e a criação de canais de atuação em todas as províncias do Império. Finalmente, empreender-se-ia a publicação trimestral de uma revista. Percebe-se claramente a intenção de criar uma história nacional e de levá-la ao conhecimento de setores diversos da população letrada. Além da publicação da revista, que certamente atingiria um público intelectualizado, a proposta divulgar o conhecimento produzido ao ensino público traz em si a perspectiva de que a história do Brasil e o território da Nação só teriam sentido em função da existência de um povo brasileiro, e este estaria sendo formado na educação de seus cidadãos.

O IHGB posicionava-se como um foco iluminador, difusor da razão,

conselheiro das decisões a serem tomadas, na construção de uma nação civilizada. A partir de suas atividades, poderia orientar o caminho a ser tomado, com base em conhecimentos objetivos. Seu papel esclarecedor deveria atuar na formação de cidadãos. Partia-se de premissas tais como “a história é um fecundo seminário de heróis” ou “as melhores lições que os homens podem receber lhes são dadas pela história”¹⁹. O Instituto se apresentava como possuidor de um papel essencial na formação de uma história, um território nacional, um povo brasileiro, civilizado e patriota.

Viria do Colégio Pedro II uma outra voz a compor o contrapontístico ano de 1838. Na inauguração das aulas do primeiro ano de existência desta instituição de ensino, essencial na formação das elites imperiais, o regente interino Araújo Lima encarregou a Bernardo Pereira de Vasconcellos, em nome do Imperador, a apresentar o Regulamento que regeria o funcionamento da escola.

A figura de Bernardo P. de Vasconcellos adquirira nos últimos meses um destaque decisivo. Foi ele a sistematizar a idéia de “regresso” em um discurso tantas vezes citado e ponto de referência para seus contemporâneos e para os estudiosos do Império. Neste discurso, de 1837, pronunciado na Câmara, definia o regresso como uma atitude construtiva, de esclarecimento público acerca da necessidade da reforma das instituições, de constituir um governo bem organizado constitucionalmente e merecedor da confiança dos cidadãos. Abnegando seu passado liberal, afirmando que, no presente, amar a liberdade impunha outras posturas, proclamava, com orgulho, ser regressista. Num momento em que os princípios democráticos tudo haviam ganho e muito comprometeram, a sociedade temia por seu destino, contaminada pela desorganização e pela anarquia²⁰.

Este mesmo homem discursou, na solenidade de inauguração do Colégio Dom Pedro II, no dia 25 de março de 1838, poucos dias após a estréia de João Caetano no papel de Antônio José. Entregando o Regulamento, apontava-o como garantia contra estilos arbitrários e opostos às intenções do governo. A mocidade, ao conviver com estas regras, formaria seu coração, aperfeiçoaria sua inteligência, aprenderia a respeitar as leis e instituições, obediente e subordinada. Todas as infrações deveriam ser punidas e tal repressão não se fundaria em uma autoridade despótica, as decisões não seriam “arbitradas por um cego capricho”, mas seriam “calculadas sobre a prudência e impostas pela boa razão”, despertando “horror ao crime, aversão à indolência, o cuidado dos deveres e o necessário hábito de mandar sem despotismo e de obedecer sem servilismo”²¹.

Esta fala explicita uma questão que não deixa, entretanto, de estar em todas as outras falas: a obsessão pedagógica. Intenção de iluminar os espíritos com a divulgação do saber, de educar cidadãos patriotas, de formar um povo civilizado. Mas este não é um tema específico daquele ano, mas de todo o século imperial e, sem dúvida, percorria o discurso e o trabalho de literatos, dramaturgos, atores, jornalistas, políticos e intelectuais, além, é claro dos educadores. Se tivéssemos que nomear a obsessão desta sociedade talvez pudéssemos resumí-la em termos de desejo pedagógico de civilizar, expresso nas mais variadas atividades em curso nessa sociedade. A escola era valorizada, mas o teatro, a literatura, a imprensa e tantos outros meios também requisitavam um papel educador.

Mas o grande tema do ano de 1838, que afirmei ter um perfil contrapontístico, é o da oposição entre arbitrariedade e lei, e talvez esse momento sintetize como nenhum outro a discussão de toda esta década. Arbitrariedade exposta no teatro, encarnada nas figuras de Frei Gil ou de um juiz de paz de um lugar qualquer, no meio do país. Desprezo das leis, predomínio dos desejos particulares em detrimento do interesse público da Nação, uso do poder de forma absurda e corrupta, abuso de autoridade, todos são fatores das tramas do primeiro drama e da primeira tragédia de autores brasileiros. Lei colocada como valor máximo no discurso do IHGB e no de Bernardo P. de Vasconcellos. Para o IHGB, tratava-se de eliminar o arbitrário e o caótico na construção da história e no conhecimento do território, instaurando as bases do saber verdadeiramente científico, trazendo a luz da razão, em oposição ao obscurantismo predominante. Para Bernardo P. de Vasconcellos, importava formar pessoas num convívio sistemático com a lei, numa sociedade na qual quem manda também obedece a ela, estando impedidos de utilizá-la a seus caprichos.

Aqui vemos a sociedade dialogando sobre seus problemas, sua instabilidade institucional, as dificuldades enfrentadas na execução das leis estabelecidas pela Regência, a urgência da constituição de outros caminhos para a vida social e política, o risco contido nas violentas rebeliões que abalavam os mais variados pontos do Brasil, com sucessivas ameaças de fragmentação territorial e explosão social de uma população considerada bárbara. E há ainda outras vozes, nos jornais, em obras literárias, em outros discursos, em discussões nas praças, nas farmácias de interior, na porta das Igrejas, à saída da missa, nas salas das sociedades masculinas, entre os médicos, e tantos outros lugares de sociabilidade, enfim, que também tematizam a arbitrariedade e a opõem à necessidade da lei. Tempo de incertezas, de insegurança, do qual se pode rir ou

chorar, mas ao qual ninguém permanece indiferente.

Mas se o tema se repete, não há como negar a diferença que o percorre. Pois se o debate centra-se na forma como a sociedade deverá se instituir, o significado que a questão toma para cada um desses homens do Brasil deste momento é muito diverso. Todos falam em lei, em interesse público, mas o que se pode construir a partir daí apresenta-se como um campo aberto.

Talvez acompanhar estas falas e a ressonância que alcançaram entre seus contemporâneos (provavelmente por tematizarem o que as pessoas dialogavam entre si cotidianamente) mostre-nos como esta sociedade vai construindo uma forma de pensar a si mesma. É necessário refletir sobre como uma determinada visão da história passada, da situação presente e das tarefas futuras crescentemente predominou, a partir de 1838, de maneira a se tornar um campo fértil para a alta legitimidade alcançada pelo discurso conservador e centralizador dos saquaremas. Nesse discurso, acenava-se com o predomínio da razão, com segurança, como o fim da violência, da arbitrariedade, do predomínio dos interesses particulares. Mas entre os homens que acolheram tais promessas, certamente poderíamos perceber uma variedade de expectativas. Isto teria que ser discutido em outra ocasião, já que estamos no limite do espaço deste artigo. Mais que uma diferença entre liberais e regressistas, a própria unidade dos que ouviram e apoiaram o discurso centralizador aparece fragmentada. A riqueza dos intensos diálogos nesta sociedade aparece incapturável em quaisquer esquemas homogeneizadores que a tentem dividir, binariamente, entre liberais e conservadores. O que não pode ser perdido, no meio de discussões acerca das divisões partidárias, é a fecundidade de um momento histórico em que os homens tematizam a fundação de regras do viver social, ou seja, sua auto instituição.

Poderíamos ouvir outras vezes estas vozes e pensar de novas maneiras o tema que colocam e seus desdobramentos. Assim como podemos ouvir exaustivamente a Arte da Fuga sem que ele seja jamais a mesma. E salvaguardando-nos dos delírios totalizantes que levam alguns a tentar compor por Bach a última fuga inacabada, como se fazê-lo fosse uma questão de mero raciocínio e aplicação de regras, devemos pensar este ano de 1838 como um momento decisivo na história do Brasil Império. Mas para isso, precisamos deixar abertos os caminhos para repensá-lo infinitamente, pois nunca podemos prever todas as possibilidades que o presente inaugura na construção do passado. E neste sentido, considerando que talvez a arte conceda ao historiador possibilidades maiores de compreensão da vida do que os esquemas meramente racionais de explicação, respeitemos o caráter preciosamente inacabado de qualquer interpretação histórica.

Abstract: Bach unfinished fugue serves as a starting point to discuss the question of historical past's unity, of difference and repetition, using some writings of Brazilian authors, during the year of 1838; Domingos Gonçalves de Magalhães (with his comedy "Antonio José"), Martins Pena (with the comedy "O Juiz de Paz na Roça"), Januário da Cunha Barbosa (and his speech for the inauguration of Brazil's Historical and Geographical Institute) and Bernardio Perteira de Vasconcellos (in his speech exposing the regulations of Pedro II College)

NOTAS:

* Prof. Dep. História - FAFICH - UFMG

1 LEONHARDT, Gustave M. A Arte da Fuga : a última obra de Bach, um ponto de vista. (1952). Citado por Bernstein, M. A Kunst der Fuge como peça de cravo. Contracapa da Arte da Fuga, vol 1 e 2. Historical Anthology of Music. The Bach Guild. Artist: Gustav Leonhardt (cravo). Vanguard Recording Society, New York, 1974.

2 BOYD, M. Resource and Invention. Texto do libreto de apresentação à Bach, The Art of Fugue. Academy of St. Martin In The Fields. Sir Neville Marriner, p. 4 a 6.

3 BERNSTEIN, M. op.cit.

Ver, também: BREIG, W. A Arte da Fuga. Texto de contracapa. Bach: Die Kunst der Fuge. Archiv Produktion, Musica Antiqua Kölin. Polygram Discos, 1987./ LEHN, M. Pédagogie et Musique. Texto do libreto de apresentação à Bach - the art of fugue / musical offering. Academy of St. Martin in the Fields. Sir Neville Marriner. Milan, Philips Classic Productions, 1994, p. 10 a 12. / MELLERS, W. verbete: Bach, Johann Sebastian. Encarta Enciclopedia. Microsoft Corporation. 1993-1995./ SIEBERT, F. Mark. Verbetes: fuga. Encarta Enciclopedia. Microsoft Corporation, 1993-1995.

4 KREHL, S. Fuga. Barcelona: Labor, 1953.

5 Idem, ibidem, p. 62.(livre tradução)

6 Idem, p. 62. (livre tradução)

7 Ver: FOUCAULT, M. A Arqueologia do Saber. Rio: Graal, 1986, p. 7 e 8 / LE GOFF, J. Documento-Monumento. In- Enciclopédia Einaudi. Vol 1: Memória/ História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 101 e 102.

8 Como nos ensina FOUCAULT, M. Op. Cit.

9 Ver: MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difel, 1962./ PRADO, Décio de Almeida. João Caetano. São Paulo: Perspectiva, 1972./ DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

- 10 Citado por MAGALDI, S. op. cit., p. 34.
- 11 GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos. Antônio José ou o Poeta e a Inquisição. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972, p. 4.
- 12 Idem, ibidem, p. 9.
- 13 Idem, p. 11.
- 14 Idem, p. 32, 45 e 62, respectivamente.
- 15 Citado por MAGALDI, S. op. cit., p. 35.
- 16 Ver, a este respeito: DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses. Campinas: Editora da Unicamp., 1995, p. 103 a 164.
- 17 MARTINS PENA, L. C. Folhetim de janeiro de 1847. Folhetins - a Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965, p. 110 /111.
- 18 DISCURSO. In- Breve Notícia sobre a criação do Instituto Historico e Geographico Brasileiro. Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Tomo I, 1 trimestre de 1839, n. 1, p. 11.
- 19 Idem, p. 13.
- 20 VASCONCELLOS, B. P. Manifesto Político e Exposição de Princípios. Brasília: Editora da UNB, 1978, p. 24 e 25.
Ver, também, SOUZA, Otávio T. de. História dos Fundadores do Império do Brasil. 2. Edição, vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957
- 21 DISCURSO recitado por ocasião da abertura das aulas do Collegio D. Pedro Segundo, aos 25 de março de 1838 por Bernardo Pereira de Vasconcellos. In- SOUZA, Otávio T. de. op. cit., p. 284.