



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

DIOGO FERNANDO RIBEIRO DE BRITO

O “pássaro” da Glória
Uma aproximação teológica às *Méditations sur le*
***Mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen**

Dissertação Final
sob orientação de:
Prof. Doutor José Jacinto Ferreira de Farias

Lisboa
2013

ÍNDICE GERAL

SIGLAS E ABREVIATURAS.....	4
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO PRIMEIRO: TEOLOGIA E MÚSICA: QUE RELAÇÃO	7
1.1. VIA PULCHRITUDINIS: NA ESCRITURA	7
1.1.1. NA LITERATURA VETEROTESTAMENTÁRIA.....	8
1.1.2. NA LITERATURA NEOTESTAMENTÁRIA.....	10
1.2. NA PATRÍSTICA.....	11
1.2.1. A RELAÇÃO DAS COMUNIDADES CRISTÃS COM A SOCIEDADE PAGÃ	12
1.2.2. SANTO AGOSTINHO: ENTRE A “CIÊNCIA DE MODULAR” E A “BELEZA”	14
1.3. NO MAGISTÉRIO CONTEMPORÂNEO.....	17
1.3.1. O MAGISTÉRIO DO PAPA PIO X	18
1.3.2. O MAGISTÉRIO POSTERIOR.....	19
1.3.3. DO SEGUNDO CONCÍLIO VATICANO ATÉ AOS DIAS DE HOJE.....	19
1.4. NA TEOLOGIA CONTEMPORÂNEA.....	21
1.4.1. HANS URS VON BALTHASAR EM CHAVE DE “BELEZA”	22
1.4.2. A PERCEPÇÃO ESTÉTICA DO MISTÉRIO EM JORGE PIQUÉ COLLADO	24
CAPÍTULO SEGUNDO: OLIVIER MESSIAEN.....	28
2.1. OS GRANDES TEMAS	28
2.1.1. A MÚSICA	29
2.1.2. O AMOR.....	30
2.1.3. A NATUREZA	31
2.2. AS CARACTERÍSTICAS	32
2.2.1. MÚSICO MODAL	33
2.2.2. MÚSICO DOS SONS E DAS CORES	33
2.2.3. MÚSICO DO RITMO E DO TEMPO MUSICAL	35
2.2.4. MÚSICO DA MELODIA NATURAL	37
2.3. AS INFLUÊNCIAS.....	38
2.3.1. IMERSO NA CULTURA MODERNISTA FRANCESA: A <i>RENASCENÇA INTELLECTUAL CRISTÃ</i> ..	39
2.3.2. ENTRE O SIMBOLISMO, O SURREALISMO E O FANTÁSTICO	40
2.4. O TIMBRE TEOLÓGICO DA MÚSICA EM OLIVIER MESSIAEN	42
2.4.1. O OBJECTIVO DA MÚSICA.....	42
2.4.2. A FORMAÇÃO RELIGIOSA	44
2.4.3. COMO ORGANISTA E IMPROVISADOR.....	45
2.4.4. OS MISTÉRIOS CRISTÃOS NA SUA MÚSICA: OS TRÊS TIPOS DE MÚSICA	47
2.4.4.1. <i>A música litúrgica</i>	47
2.4.4.2. <i>A música religiosa</i>	48
2.4.4.3. <i>A música colorida</i>	49

CAPÍTULO TERCEIRO: CONTEMPLANDO O MISTÉRIO DA TRINDADE.....	51
3.1. “PRELÚDIO” ÀS <i>MÉDITATIONS SUR LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÉ</i>...	51
3.2. DESCRIÇÃO DA OBRA.....	52
3.3. MEMÓRIA DESCRITIVA DA QUINTA MEDITAÇÃO	56
3.4. RESSONÂNCIAS TEOLÓGICAS DA QUINTA MEDITAÇÃO.....	62
CONCLUSÃO.....	67
BIBLIOGRAFIA	70
1. FONTES	70
2. MAGISTÉRIO	71
3. ESTUDOS.....	72
4. BIBLIOGRAFIA GERAL	73

SIGLAS E ABREVIATURAS

AAS	Acta Apostolica Sedis (Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1909s).
ASS	Acta Sanctae Sedis (Roma: Typis Polyglottis Vaticanis, 1865-1908).
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid 1968s).
PG	Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca, ed. J.P. Migne (Paris 1857-1866).
PL	Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, ed. J.P. Migne (Paris 1844-1855).
STh	Summa Theologiae (= <i>Suma De Teologia</i> , Madrid: BAC, 1990s).
UCP	Universidade Católica Portuguesa.

INTRODUÇÃO

Teologia e música. Duas ciências diferentes, cada qual com a sua “gramática”. Mas na sua diferença encontramos o seu nexos: afinidades secretas as entrelaçam num percurso milenar, numa amizade consolidada no tempo, porque o Cristianismo, desde as suas origens, compreendeu bem o valor das artes e utilizou as suas multiformes linguagens para comunicar a sua imutável mensagem de salvação.

Abordar este nexos entre a teologia e a música, a partir da obra do compositor Olivier Messiaen, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, é o propósito desta dissertação conclusiva do curso de Mestrado Integrado em Teologia,

Parafrazeando Jean-Claude Pinson, em *Habiter en poète*: que relação pode ainda estabelecer a “música” moderna com qualquer coisa da ordem do sagrado?¹ É um mote sugestivo para a presente dissertação. Porém, mais do que responder directamente a esta questão, ou enumerar e dissecar tais possíveis relações, abeiremo-nos do modo como Deus tem habitado no imaginário e na vida da Igreja, dos teólogos, dos artistas, e, neste caso, de Olivier Messiaen. Assim, num breve percurso milenar, vejamos como é que a palavra e a música se combinam no diálogo bíblico entre Deus e o homem e como é que as comunidades cristãs, dos primeiros séculos da nossa era, lidam com o fenómeno musical. Num salto temporal, aproximámo-nos da reflexão do Magistério da Igreja e da teologia contemporânea, nesta guiados pela pena de Hans Urs von Balthasar e de Jorge Piqué Collado. É o intento do primeiro capítulo.

¹ “Que relação pode inda estabelecer a poesia moderna com qualquer coisa da ordem do sagrado?” (J.-C. PINSON, *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 1995), 25).

“Interrompendo” este périplo milenar, o segundo momento da dissertação enceta com Olivier Messiaen. No palco de uma Europa marcada pela ruptura e pela individualização da estética musical, a gramática de Messiaen revela-se tão singular como a dos outros compositores, seus contemporâneos. Porém, dois elementos marcam a diferença: a sua sintaxe (ou seja, o modo como Messiaen fraseia e conjuga os diversos elementos rítmicos e melódicos) e a finalidade e motivação que está no âmago do seu processo composicional. Expressar o maravilhoso da fé, sugerindo com a música aquele invisível sujeito explicado pela teologia, é o seu propósito. Urge então conhecer um pouco melhor este homem, seguindo de perto os seus escritos e entrevistas.

E se no primeiro capítulo, de diferentes perspectivas, abordar-se-á uma problemática (a relação entre a teologia e a música) e no segundo a sua concretizada numa pessoa, já no último ela mesma será demonstrada e explicitada. Numa espécie de glosa conclusiva, faremos uma aproximação teológica a uma composição de Olivier Messiaen. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* será o ciclo escolhido. Obrigatoriamente teremos de limitar a nossa análise a uma peça e, em particular, a alguns fragmentos desta obra, esperando que seja suficientemente ilustrativo para abrir caminho a uma vindoura análise exaustiva do compositor. Num assunto caro à fé e de complexa formulação teológica, vejamos a explicitação e tratamento dados pelo compositor às Pessoas da Trindade.

Adentremo-nos, então, na estética de Olivier Messiaen na fronteira da experiência de Deus.

CAPÍTULO PRIMEIRO: TEOLOGIA E MÚSICA: QUE RELAÇÃO

Que relação há entre a teologia e música? Talvez não estejam tão distantes estes dois campos. Desde Platão até Schleiermacher, passando por Santo Agostinho, debateu-se sobre as consequências da experiência musical. Na verdade, também dentro do Cristianismo não se hesitou em orientar esta direccionalidade, associando a música à Palavra, a experiência estética à experiência do Mistério, o Belo por excelência.

1.1. *Via pulchritudinis*: na Escritura

“Uma só coisa peço ao Senhor, e desejo-a ardentemente: poder habitar na casa do Senhor todos os dias da minha vida, contemplando a beleza do Senhor e orando no seu templo” (Sl 27, 4).

O caminho da beleza é, nas palavras do salmista, como um raio que nos “fere” no íntimo e nos convida a elevarmo-nos rumo a Deus, a ponto de exprimirmos como Pedro: “Senhor, é bom para nós estarmos aqui” (Mt 17, 4).

O poder da beleza aproxima-nos de Deus, como nos exala aquela profunda intuição de Dostoiévski, “a beleza salvará o mundo”², e aquela arcana saudade de Deus que um enamorado da beleza, como Santo Agostinho, soube interpretar e confessar-nos: “tarde te amei, ó beleza antiga e sempre nova, tarde te amei”³. Chave do mistério e apelo ao transcendente, convite a saborear a vida e a sonhar o futuro são a *δύναμις* que,

² F. DOSTOIÉVSKI, *L'idiota* (Milano: Feltrinelli, 1998), 645.

³ AGOSTINHO, *Confessionum X*, 27, 38 (PL 32).

nas palavras de João Paulo II, define a beleza⁴. Desta *via pulchritudinis* fazem parte as expressões artísticas, nas diversas manifestações da arte, encarnação humana da beleza, dizia Schiller⁵. Mas detenhamo-nos no seu ramo musical.

1.1.1. Na literatura veterotestamentária

A importância do significado da música na Sagrada Escritura pode ver-se pelo facto da palavra cantar, e as palavras a ela associadas, ser uma das mais usadas: ela surge trezentas e nove vezes no Antigo Testamento e trinta e seis no Novo Testamento⁶.

A Bíblia começa com aquele *sonum* que pairava sobre as águas e culmina no canto apocalíptico da liturgia celeste.

Neste “livro cheio de música” vários são os testemunhos bíblicos da experiência do louvor de Deus pelo canto e pela música. É neste canto que o encontro e o diálogo entre Deus e o homem e a forma da Sua acção salvífica se fazem sentir. Onde não há palavra são despertadas as partes da existência que, por si, se tornam canto e música e, vendo que ele não é suficiente para expressar aquilo que sente, o homem convida a criação inteira para com ele cantar: “desperta ó minha alma, despertai lira e cítara: quero acordar a aurora. Louvar-vos-ei, Senhor, entre os povos, cantar-vos-ei entre as nações, porque aos céus se eleva a vossa bondade e até às nuvens a vossa fidelidade” (Sl 57, 9-11).

A experiência da revelação de Deus ao Povo de Israel é toda ela marcada pela expressão musical, desde o cântico de Moisés, em Deuterónimo 32, até ao poema

⁴ Cf. JOÃO PAULO II, *Lettre du Pape Jean-Paul II aux Artistes*, in AAS 91 (1999), 16.

⁵ Cf. J. MOURÃO, “Para uma estética de comunicação litúrgica”, in *Communio* 3, XXV (2008), 309.

⁶ Cf. J. RATZINGER, *Introdução ao Espírito da Liturgia* (Lisboa: Paulinas, 2001), 101.

composto por Isaías no começo do seu ministério, em Isaías 5, 1. Mas o acontecimento da libertação do Mar das Canas permaneceu sempre como a causa principal para o louvor de Deus e o tema fundamental do seu canto perante Deus⁷. O relato bíblico descreve a reacção do povo a este acontecimento fundamental da libertação com as seguintes palavras: “e o povo acreditou no Senhor e em Moisés, seu servo” (Ex 14, 31). A esta reacção seguiu-se um grande entusiasmo: “então Moisés e os filhos de Israel cantaram ao Senhor o seguinte cântico...” (Ex 15, 1). A música aparece assim como sinal histórico do plano salvífico de Deus e como uma atitude de louvor e acção de graças, canto este que, até no cativeiro da Babilónia, entre a morte e a dor, Israel não se esquece de fazer soar, como reflecte o salmo 137⁸.

Entendendo a música como linguagem para falar com Deus, na Bíblia encontramos um livro dedicado ao canto e à sua mais alta expressão e inspiração: os Salmos⁹. Na presença de Deus, “diante dos anjos” (Sl 138, 1), este livro marca o modo e o tom em que deve ser cantada a experiência do Mistério. Impregnados de uma atmosfera crente, nos salmos encontramos a afirmação de que cantar é sempre um acto de louvor e de glorificação de Deus¹⁰. Assim, concebidos como cânticos, Santo Agostinho não hesita em considerar os salmos como o cântico teológico por excelência¹¹. Por outro lado, inúmeros são os registos musicais transmitidos pelos salmos. Eles “são uma importante fonte descritiva do uso da música e dos instrumentos

⁷ Cf. *Ibid.*, 102.

⁸ Neste âmbito de investigação, e para melhor compreendermos a presença e a prática musical no ambiente litúrgico judaico veterotestamentários, é interessante recorrer à tese de doutoramento de José Paulo Antunes (Cf. J. ANTUNES, *Soli Deo gloria: um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã* (Porto: UCP, 1996), 189–192).

⁹ Cf. J. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio* (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen), Serie Teología 132 (Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006), 19.

¹⁰ Cf. Sl 21, 14; Sl 33, 1-3; Sl 91, 1.

¹¹ Cf. AGOSTINHO, *Enarrationes in psalmos* 64, 3 (PL 36).

pelo povo de Israel”¹², tornando-se o salmo 150 um exemplo paradigmático na enumeração de instrumentos chamados a proclamar os louvores de Deus: o schofar, a harpa, a lira, o tambor (que acompanhava a dança de roda das mulheres), a flauta e os címbalos¹³.

1.1.2. Na literatura neotestamentária

O Novo Testamento apresenta os cânticos e os hinos, costurados com a grande tradição dos salmos, como lugares privilegiados de anunciação teológica¹⁴. Antes da encarnação do Verbo e como seu prenúncio Zacarias “canta” (cf. Lc 1, 68-79). Maria “canta” depois de encontrar a sua prima Isabel (cf. Lc 1, 46-55). Simeão “canta” depois da entrada do Messias no templo (cf. Lc 2, 29-32) e um coro de anjos “canta” para anunciar a maravilha das maravilhas, o Verbo que se faz carne (cf. Lc 2, 14). Cristo “cantou” com os seus discípulos hinos e cantos e Ele mesmo aprendeu a cantar a *berakhâ* sobre o pão e o vinho (cf. Mt 26, 30; Mc 14, 26). A Igreja primitiva recebe esta tradição hebraica e fá-la sua. Os discípulos sobem até ao templo para cantar os salmos e fazendo a experiência do Espírito Santo nas suas vidas, em forma de *sonum*, um novo alento é dado à sua oração e pregação. Durante as celebrações litúrgicas eram cantados cânticos carismáticos inspirados pelo Espírito Santo, manifestando e testemunhando a comunidade cristã a sua fé pelo canto¹⁵.

Na literatura apocalíptica, caracterizada com as suas tónicas escatológicas, o louvor e o júbilo celeste estão presentes. O “texto joanino leva-nos a escutar os mesmos

¹² ANTUNES, *Soli Deo gloria*, 191.

¹³ Cf. *Ibid.*

¹⁴ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 20.

¹⁵ Cf. ANTUNES, *Soli Deo gloria*, 192.

acordes da liturgia celeste que, infelizmente, só nos é concedido escutar através da poesia e da beleza da composição literária”¹⁶. Assim, a “liturgia cristã é... também liturgia cósmica”¹⁷, pois na celebração da Santa Missa inserimo-nos nessa liturgia que nos precede sempre¹⁸.

E, se no Antigo Testamento a motivação para cantar era o desamparo e a alegria, o tormento e a libertação, no Novo Testamento a causa do cântico é o amor. “Cantare amantis est”¹⁹. Cantar é assunto do amor, diz Santo Agostinho. É nele que o cântico da Igreja tem a sua origem. É “no fundo do amor que nasce o canto”²⁰. O cântico de Moisés dá então lugar a um cântico novo, o cântico do Cordeiro.

1.2. Na Patrística

O “cântico do Cordeiro” teve o seu eco nas comunidades cristãs dos primeiros séculos da nossa era. No seio de uma sociedade pagã atenta às artes e às afinidades entre a música e a religião, as comunidades cristãs do período patrístico reflectiram esta mesma sensibilidade e preocupação, destacando-se a figura de Santo Agostinho.

¹⁶ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 21.

¹⁷ RATZINGER, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 112.

¹⁸ Vejamos a este propósito o passo de Isaías 6, 1-3.

¹⁹ AGOSTINHO, *Sermones* 336, 1 (PL 38).

²⁰ RATZINGER, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 105.

1.2.1. A relação das comunidades cristãs com a sociedade pagã

“Se em boa hora o ritmo e a harmonia penetram na alma, atingem-na até ao fundo e tornam-na verdadeiramente bela”²¹.

Conhecendo o importante lugar que a música tinha na filosofia grega e na tradição veterotestamentária, assiste-se, nestes primeiros tempos da Igreja, a uma tentativa de clarificação da música tida como boa, capaz de aproximar o homem de Deus, e a música tida com má ou pagã, capaz de perverter e desordenar os espíritos arrastando-os para os vícios e as paixões.

O debate não é novo. Platão na *República* e em *Leis* fala da música como terapeuta da alma²². Num outro passo, o mesmo adverte para a erradicação de certos tipos de poesia e de música da cidade, pois são prejudiciais à alma dos jovens e à ordem pública²³. Também Aristóteles, dedicando à música o livro V da sua obra *Política*, distingue a música harmoniosa, *εὐδαιμονία*, e a música que conduz à desordem, *στάσις*.

Numa crescente e agudizada tensão entre os mestres pagãos e as família pagãs recém convertidas, nos séculos II, III e IV, que tinham de enviar os filhos para as escolas dirigidas por esses mestres, que ensinavam a música a par das outras artes liberais, Clemente de Alexandria, um dos primeiros autores cristãos a tratar das questões musicais, representa o esforço pela clarificação e apaziguamento desta luta²⁴.

²¹ PLATÃO, *A República* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001⁹), 401 d; Cf. *idem*, *Leis* (São Paulo: EDIPRO, 1999), 669 e.

²² Cf. PLATÃO, *A República*, 401 d–e; *idem*, *Leis*, 670 a.

²³ Cf. PLATÃO, *A República*, 398 c – 399.

²⁴ “A música demasiado artificial, que destrói as almas e lhe incute muitos sentimentos diversos, quer seja lacrimoso, quer impúdico e voluptuoso, quer provocador de um furor báquico ou de insanidade, deve ser banida” (CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Stromata* VI, 10 (PG 8)). Cf. J. ROSA,

Por sua vez, São Jerónimo chega a relacionar a música pagã com a idolatria, advertindo, moralmente, sobre o poder perverso da sedução musical²⁵.

Também não será fácil conciliar o uso de instrumentos musicais nas celebrações cristãs, com o risco da sua configuração com os rituais pagãos, e a exortação bíblica ao júbilo laudatório do Senhor ao som da harpa e da lira, com a cítara, com címbalos sonoros, com pandeiros retumbantes. Efrém de Nísibis sentirá esta dificuldade e São João Crisóstomo, justificando o seu uso, glosará que, sendo os hebreus “duros de espírito”, Deus teve de transigir com eles e permitir-lhes a música instrumental²⁶. Uma condescendência divina partilhada por Platão, para quem os deuses tiveram dó dos homens dando-lhes, para consolação nas penas e trabalhos, o sentido agradável do ritmo e da harmonia²⁷.

Neste breve périplo, para além de uma natural aproximação às fontes, um pertinente estudo, já clássico, de Théodore Gérold, é-nos proposto. Nele Gérold deduz algumas conclusões de premente elucidação. A maioria dos Padres e Doutores da Igreja, do século III ao IV, prestaram atenção à música cultural e promoveram o seu desenvolvimento²⁸. Aliás, uma formação em todos os ramos do saber e nas artes liberais foi a “escola” de muitos destes Padres. Conhecedores da ambivalência musical, dos poderes atraentes e sedutores da melodia instrumental e da força performativa do canto como difusor das ideias, os Padres hão-de ser considerados mais organizadores do material musical do que propriamente criadores. Encontramos Santo Efrém em Edesa, São Basílio em Cesareia, Santo Ambrósio em Milão e, o mais célebre, São Gregório

Da Ambiguidade da Música na Antiguidade tardia e no Pensamento De Sto. Agostinho, LusoSofia Press, 2004, 7–8, http://www.lusosofia.net/textos/jose_rosa_musica_antiguidade_e_santo_agostinho.pdf.

²⁵ Cf. JERÓNIMO, *Epistolae* 107 (PL 22, 867–878). Curiosamente, também Horácio, nos *Carmina*, III, 7, 27, chama atenção à perversidade da música.

²⁶ Cf. JOÃO CRISÓSTOMO, *Expositio in psalmos* (PG 55, 497–498).

²⁷ Cf. PLATÃO, *Leis*, 653 d.

²⁸ Cf. T. GÉROLD, *Les pères de l'église et la musique* (Paris: F. Alcan, 1931), 209.

Magno em Roma. E a Palavra passará a ser o elemento mais importante, transmitindo-se os modelos musicais, basicamente, pela oralidade sob a forma de hinos, de cânticos ou de salmódias²⁹.

1.2.2. Santo Agostinho: entre a “ciência de modular” e a “beleza”

“Tarde te amei, beleza antiga e sempre nova, tarde te amei! E eis que estavas dentro de mim e eu fora, e aí te procurava, e eu, sem beleza, precipitava-me nessas coisas belas que tu fizeste. Tu estavas comigo e eu não estava contigo”³⁰.

Caracterizado por “assonâncias, antíteses, inversões, contrastes, jogos de palavras e de conceitos, a variedade de ritmos; a rima, a riqueza de imagens”³¹, uma miríade de recursos estilísticos a que Santo Agostinho deita mão, o seu texto mostra-se dócil a uma musicalidade oriunda de uma intuição ontológica da harmonia, da ordem e da beleza.

Pegando numa das suas primeiras obras, *De musica*, redigida no ano 387, este enamorado da beleza, e então professor na Escola de Retórica de Milão, apresenta-nos a teoria musical leccionada no *quadrivium*. Procurando uma definição para a música, ela é, para Agostinho, a “scientia bene modulandi”³². *Modulandi* provém de *modus* o qual conjugado com *numerus* e *mensura* ocupa um lugar central no pensamento agostiniano, designando, segundo José Rosa, a estrutura essencial da realidade. “É uma espécie de acorde perfeito que constitui todas as coisas (...), já a antecipar o pensamento medieval

²⁹ Cf. *Ibid.*, 210.

³⁰ AGOSTINHO, *Confessionum* X, 27, 38 (PL 32).

³¹ J. MOURÃO, “A música como realidade e como metáfora, nas Confissões”, in *As Confissões de Santo Agostinho, 1600 anos depois: Presença e Actualidade, Lisboa, 13 a 16 de Novembro de 2001*, (Lisboa: UCP, 2002), 729–744.

³² AGOSTINHO, *De musica* I, 2, 2 (PL 32).

dos transcendentais, onde todo o ser é *unum, bonum, verum (et pulchrum)*³³. Esta ideia, de um “acorde perfeito” constituinte de todos os seres, fora já sobrevoada pela filosofia pitagórica, platônica e neoplatônica, especuladora do “número numerante” da realidade, gerador da beleza da ordem e da harmonia cósmica e ética, e dos “números numerados” segundo princípios de limite e de proporção³⁴. Lendo o Livro da Sabedoria, Agostinho vê que Deus criou todas as coisas com “omnia mensura et numero et pondere dispositi”³⁵. Agostinho reconduz, então, a verdadeira música não à executada mas ao princípio musicante do real, algo análogo ao “número numerante” das especulações filosóficas. A música é, assim, a *ars divina*, pois em Deus dizer é criar, criar é musicar, e musicar é modular, ele que é o *summus modus*, aquele que criou com *numerus, pondus e mensura*³⁶. Deste modo, Agostinho partilha da ideia bíblica de um Deus criador pela palavra, dizendo todas as coisas no seu Verbo, sendo o tempo e a história a continuação desse canto genesíaco criador: um cântico no princípio, no meio e no fim, porque o Verbo Encarnado é o centro da História³⁷. É, então, da *ποίησις* divina de um “inefável cantor” que, *ex nihilo*, o *κόσμος* adquire forma. Assim se modela a polifônica sinfonia do universo, mesmo com a sua dissonância, para um fim manifestante da beleza³⁸. Esta essência musical do tempo e da história, Agostinho assim no-la lega:

³³ ROSA, *Da Ambiguidade da Música*, 15–16.

³⁴ Cf. *Ibid.*, 16.

³⁵ AGOSTINHO, *De beata vita* I, 9 (PL 32).

³⁶ Cf. *Ibid.*, 2,8; 2,11; 4,34; *idem*, *De ordine* I, 8, 26 (PL 32); *idem*, *De immortalitate animae* 15, 24; 8, 15 (PL 32).

³⁷ Cf. AGOSTINHO, *Confessionum* IV, 10, 15 (PL 32).

³⁸ Cf. AGOSTINHO, *De civitate Dei* XI, 18 (PL 41).

“Assim vai transcorrendo a formosura das idades do mundo, como um grande cântico de um inefável cantor, para que os que adoram dignamente a Deus, enquanto dura o tempo da fé, passem à contemplação da eterna formosura”³⁹.

O cântico envolve Agostinho num “estado angustiante”, oscilando-o entre o perigo do prazer, de uma música que comove mais do que as palavras, pelo prazer e emoções despoletadas, e a experiência do seu efeito salutar, de um prazer auditivo transmutável a uma elevação espiritual⁴⁰. Uma ambiguidade que, para José Rosa, “não reside na beleza sensível da música, pois também ela é numerada, quer dizer, participa na beleza da harmoniza ideal e divina, mas no estado da alma”⁴¹. Tal como o visível nos conduz ao invisível (Cf. Rom 1,20), assim o audível nos conduz ao inaudível da essência musical, ao *verbum interius* que canta em silêncio. “Com a língua em repouso e a garganta em silêncio, canto quanto quiser”⁴². É a experiência do Mistério, inclusive através da experiência musical. Contudo, é uma compreensão lúcida que situa, no seu justo lugar, a compreensão da experiência, algo que leva Piqué Collado a observar uma certa dimensão “sacramental” da música em Agostinho e uma legitimação do prazer estético e do gozo da beleza, que ajuda a alma a elevar-se à beleza de Deus⁴³. “Quando o mundo não faz ruído, os ouvidos do coração escutam algo de maravilhoso e doce, procedente daquela eterna e perpétua festividade”⁴⁴.

³⁹ AGOSTINHO, *Epistolae* 138, 5 (PL 33).

⁴⁰ Cf. AGOSTINHO, *Confessionum* X, 33, 50 (PL 32).

⁴¹ ROSA, *Da Ambiguidade da Música*, 20.

⁴² AGOSTINHO, *Confessionum* X, 8, 13 (PL 32).

⁴³ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 117; 119.

⁴⁴ MOURÃO, “A música como realidade e como metáfora, nas Confissões”, 741, citando AGOSTINHO, *Enarrationes in psalmos*, 31, 9 (PL 36).

1.3. No magistério contemporâneo

Ao longo do tempo a pregação da Igreja serviu-se da linguagem da arte para exemplificar e fazer tangível a sua mensagem⁴⁵. No seio da cultura judaica o Cristianismo deu os seus primeiros passos e, embebido da cultura greco-romana do Império, encontrou elementos úteis à linguagem teológica e à difusão da mensagem cristã.

Num capítulo da sua tese, Jorge Piqué Collado intitula-o com os seguintes termos: “Igreja, cultura, arte hoje: aliança ou ruptura?”⁴⁶ Palavras desconcertantes e provocadoras, mas, passados quase dois mil anos, aquele panorama de inter-relação e de diálogo parece ter sido esquecido. O Papa Paulo VI, numa alocução dirigida aos artistas reunidos no sétimo dia do mês de Março na Capela Sistina, pouco depois da promulgação da constituição conciliar *Sacrosanctum Concilium*, deixava palavras de uma profunda preocupação com a “ruptura” da secular relação entre a Igreja e a arte, apelando a um restabelecimento da amizade entre a Igreja e os artistas, cuja arte é certamente aquela de entender os tesouros do céu, do espírito e revesti-los de palavras, de cor, de formas, de acessibilidade⁴⁷. Mas ter-se-á tornado “a aliança Cristianismo-arte, Igreja-cultura estéril, ou somente estamos obnubilados e não somos capazes de analisar e entender a graça que se revela nesta admirável união?”⁴⁸ O magistério da Igreja não se

⁴⁵ O novo interesse por este tema e pela relação entre arte-Igreja-cultura novamente é encontrado em novos trabalhos e estudos. Aqui ficam duas publicações que isto mesmo nos atestam: G. SANTI, *Arte e liturgia: l'arte sacra a trent'anni dal Concilio* (Milano: Edizioni Paoline, 1993); N. BENAZZI, *Arte e teologia: dire e fare la bellezza della Chiesa: un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro* (Bologna: EDB, 2003).

⁴⁶ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 31.

⁴⁷ Cf. PAULO VI, *Bonarum artium cultoribus ex Italica Sodalitate v. d. “Messa dell’artista”, qui in Sacello Sixtino interfuerunt Sacro a Beatrissimo Patre celebrato*, in AAS 56 (1964), 439.

⁴⁸ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 78.

tornou cego nem surdo a estas questões reflectindo sempre sobre o evento musical, especialmente dentro da liturgia, e o papel da arte como anunciadora do Evangelho.

1.3.1. O magistério do Papa Pio X

A 22 de Novembro de 1903, o Papa São Pio X, sob a forma de *Motu Proprio*, promulgou um documento com o título *Tra le sollecitudini*⁴⁹. Subido à cátedra de Pedro a 4 de Agosto desse mesmo ano, Pio X chega a Roma com profundas inclinações pastorais no que respeita à liturgia e à música sacra. O nascimento do Movimento Litúrgico, a restauração do mosteiro de Solesmes e a recuperação do cântico gregoriano encabeçada pelos seus monges, herdeiros de Dom Guéranger, e a influência do Movimento Ceciliano aguçaram esta sensibilidade⁵⁰. Neste documento, Pio X chama a atenção para a relação da música com a palavra⁵¹; à música como criadora de uma emoção que move o afecto, um tema muito caro a filósofos e aos Padres da Igreja⁵²; à utilização sábia da Igreja da música para chegar ao coração, o interior e o lugar onde a simples pregação pelas palavras não pode chegar⁵³; e à necessária preparação para receber a graça da vida litúrgica celebrada, através de uma atitude de escuta e de abertura à graça santificante e à vivência do encontro com Cristo. Encontramos então, neste documento, a percepção de que a experiência estética abre-se ao mundo da beleza do mistério de Deus e abre eficazmente o coração à escuta da Palavra. Deste modo,

⁴⁹ PIO X, *Tra le sollecitudini*, in ASS 36 (1903), 329–339.

⁵⁰ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 34.

⁵¹ Cf. PIO X, *Tra le sollecitudini*, 332.

⁵² Cf. *Ibid.*, 330.

⁵³ Cf. *Ibid.*, 331.

Piqué Collado conclui que, no fundo, estamos a falar de uma dimensão ‘quasi’ sacramental da música⁵⁴.

1.3.2. O magistério posterior

Decorrido pouco mais de meio século, no dia de Natal do ano de 1955, é publicada a primeira encíclica dedicada exclusivamente à música litúrgica. *Musicae sacrae disciplina*⁵⁵, assim se intitula. Incessantemente presença nas manifestações religiosas do povo de Deus, a música é tida como um dom de Deus, lançando-se o apelo a melhor compreender a arte, este “modo de expressar com obras humanas a infinita beleza de Deus, de que ela é o seu eco”⁵⁶.

Em 1958, a Congregação dos Ritos reúne, de um modo sistemático, as normas e documentos aparecidos deste Pio X e Pio XII em *De musica sacra*⁵⁷.

1.3.3. Do Segundo Concílio Vaticano até aos dias de hoje

Também os Padres Conciliares não ficaram indiferentes à música sacra dedicando a esta o sexto capítulo da Constituição Conciliar *Sacrosanctum concilium*⁵⁸. É o culminar de um longo caminho, corolário de esforços desejosos de um renovamento litúrgico, encabeçado pelo Movimento Litúrgico que se dá entre 1909 e 1962/63. A este passo seguiu-se uma instrução, publicada a 5 de Março de 1967, intitulada *De musica in*

⁵⁴ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 38.

⁵⁵ PIO XII, *Musicae sacrae disciplina*, in ASS 48 (1956), 5–25.

⁵⁶ *Ibid.*, 10.

⁵⁷ SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, *De musica sacra*, in ASS 50 (1958), 630–663.

⁵⁸ CONCÍLIO VATICANO II, *Constitutio de sacra liturgia, Sacrosanctum concilium*, in ASS 56 (1964), 97–138.

*sacra liturgia*⁵⁹, resumindo os últimos documentos emanados com as normas do Concílio.

Procurando reavivar o diálogo entre a Igreja e os artistas, o Papa Beato João Paulo II envia, pela festa da Páscoa de 1999, uma carta aos artistas. Sensível à beleza como meio de percepção da experiência de Deus, João Paulo II, dirigindo-se a “quantos que, com apaixonada dedicação, buscam novas epifanias da beleza para fazer delas dom ao mundo em criação artística”⁶⁰, lembra que a Igreja tem necessidade da arte porque “a arte tem uma capacidade para tomar um ou outro aspecto da mensagem traduzindo-o em cores, formas, sons que falam à intuição de quem vê ou escuta”⁶¹. Desta colaboração brota “uma nova e renovada ‘epifania’ da beleza para o nosso tempo”⁶². O “artista torna-se, de certa forma, voz da expectativa universal de redenção”⁶³ e a beleza “chave do mistério e apelo ao transcendente”⁶⁴.

Celebrando o décimo aniversário desta carta, Bento XVI retoma o tema do seu antecessor e dirigindo-se aos “guardiães da beleza”⁶⁵, os artistas, fala-lhes da “*via pulchritudinis*, um caminho da beleza que constitui, ao mesmo tempo, um percurso artístico, estético, e um itinerário de fé e de busca teológica”⁶⁶. Nesta *via* a verdadeira beleza comunica ao homem um “‘sobressalto’ saudável” capaz de lhe abrir os olhos e a

⁵⁹ SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, *Instructio de musica in sacra liturgia*, in AAS 59 (1967), 300–320.

⁶⁰ JOÃO PAULO II, *Lettre du Pape Jean-Paul II aux Artistes*, 3.

⁶¹ *Ibid.*, 12. É interessante recordar mais tarde este passo quando abordarmos o processo de composição de Olivier Messiaen, o qual, curiosamente, aproxima a *experiência musical* à *experiência visual* iluminada pela cor. Um outro aspecto a reter desta afirmação é a abertura de uma comunicação da mensagem por uma “via” racional, através de um discurso lógico e racional, e/ou por uma “via” afectiva/emocional, através dos sentidos e do todo que é o homem.

⁶² *Ibid.*, 10.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, 16.

⁶⁵ BENTO XVI, *Dum Summus Pontifex apud Sacellum Sixtinum Artifices alloquitur*, in AAS 101 (2009), 1051.

⁶⁶ *Ibid.*, 1050.

mente e de o aproximar, pelas suas características, do abismo do Infinito e de tornar-se caminho para o Transcendente, para o Mistério último, para Deus⁶⁷. O “caminho da beleza conduz-nos a colher o Tudo no fragmento, o Infinito no finito, Deus na história da humanidade”⁶⁸.

1.4. Na teologia contemporânea

Procurando as afinidades entre estes dois discursos, num dos seus artigos, o Padre José Augusto Mourão assim as problematizou:

“... não é estranho ou avulso o nexos entre música e teologia. Há entre elas afinidades secretas, cumplicidades múltiplas e, possivelmente, uma intencionalidade única e derradeira. [...] Ambas têm a ver com a escuta, uma dos sons, outra da Palavra”⁶⁹.

Palavras densas e de contornos nebulosos tecem os limites do nexos entre a teologia e a música. Mas será possível estabelecer tal relação? Será válida a conjunção copulativa entre ambas as linguagens? A experiência estética do Mistério é teologicamente contemplável?

Um “mar” difícil de navegar se nos é apresentado, com diversas problemáticas emergentes. A questão da autonomização da arte, com a emancipação de uma actividade humana específica em relação a outros âmbitos da sociedade, a problemática levantada pelo conhecimento sensitivo, a compreensão da gramática musical, a tradução

⁶⁷ Cf. *Ibid.*, 1048–1049.

⁶⁸ *Ibid.*, 1050.

⁶⁹ J. MOURÃO, “A estética, na fronteira da experiência de Deus”, in *TriploV* 10 (2011), http://novaserie.revista.triplov.com/numero_10/jose_augusto_mourao/index.html.

dos afectos, a estética e a sua percepção no mundo contemporâneo são apenas breves exemplos possíveis de elencar de um vasto leque exequível de se compor⁷⁰.

Porém, apesar da sua arduidade, esta “afinidade secreta” tem ocupado o campo de reflexão de vários teólogos contemporâneos.

1.4.1. Hans Urs von Balthasar em chave de “beleza”

Um percurso estético, uma busca teológica, o estabelecimento do nexos entre a teologia e a arte, foi também o percurso empreendido por Hans Urs von Balthasar.

Será a beleza, o terceiro dos transcendentais, a chave de leitura do pensamento balthasariano. Procurando recuperar a convicção de que Deus é a Beleza suprema, Balthasar enceta um caminho legítimo para uma estética teológica a qual deixará que a revelação divina estabeleça os seus próprios critérios de beleza⁷¹. O carácter teofânico do mundo é revelado na forma de Cristo, na cruz que o eleva, revelação do *connubium* de Deus com o mundo, porque “se a cruz é um fim radical de toda a estética mundana, é-o porque clareia a alvorada decisiva da estética divina”⁷². A cruz é então a chave de leitura para saber quem é Jesus e a chave para saber quem é o homem e quem é Deus para este⁷³. Ela é também o momento estético da revelação da bondade e da beleza divina, cuja interpretação do arquétipo, Cristo, pressupõe a razão e a experiência⁷⁴.

⁷⁰ Cf. J. DUQUE, “A estética na era pós-metafísica”, in *Communio* 3, XXV (2008), 289-300; *idem*, “Estética e religião: história de um desencanto”, in *Communio* 1, XVIII (2001); A. TEIXEIRA - C. DELGADO, “A emancipação do sagrado e a paródia do religioso: Notas exploratórias sobre a criação musical na segunda metade do século XX”, in *Revista Portuguesa de Ciências das Religiões* 3, II (2003), 35-62.

⁷¹ Cf. J. O’DONNELL, *Hans Urs von Balthasar* (London/New York: Continuum, 2000), 20-21.

⁷² H. U. von BALTHASAR, *Gloria: una estética teológica*, vol. 1 (Madrid: Ediciones Encuentro, 1985), 409.

⁷³ Cf. O’DONNELL, *Hans Urs von Balthasar*, 32.

⁷⁴ Cf. H. U. von BALTHASAR, *Verbum caro* (Brescia: Morcelliana, 1968), 133; 136.

Revelação de um belo que “voltará somente a existir se, entre a salvação transcendente — a salvação teológica — e o mundo perdido no positivismo e na falta de coração, a energia do coração cristão se tornar suficientemente grande para experimentar o *κόσμος* como revelação de um abismo da graça e de um amor absoluto e incompreensível. Não meramente de ‘crer’, mas de ‘experimentar’”⁷⁵. É a passagem da beleza como forma da revelação à beleza como elemento que permite a experiência do Mistério, da qual “só o coração, que tem consciência da arte de Deus, pode aventurar-se a ordenar com uma nova medida a desmedida confusão do nosso tempo”⁷⁶.

Mas, tomando mão desta grandeza do mistério da fé, como “esclarecer com palavras aquilo que com palavras não se pode expressar?”⁷⁷ Não havendo palavras que descrevam a Palavra, a música contribui, segundo Balthasar, enquanto arte, para “dar forma” ao divino⁷⁸. Isto é dizer que a arte introduz o “divino nas categorias de espaço e tempo, como trâmite normal da sua acessibilidade. E é somente graças a estas categorias que é possível definir racionalidade na arte. Porém, se, como acontece na música, a ideia divina nos fala, ao menos em parte, de maneira directa, é-nos impossível analisar matematicamente este processo. Nós temos que nos contentar com a mera consciência imediata e com a experiência inexplicável do metafísico”⁷⁹. A música situa-nos, assim, no limite dos limites humanos, na sombra do divino. Ela é “um momento eterno como se os homens soubessem quem é Deus, o qual eternamente simples, diverso e dinâmico, flui em si mesmo e no mundo como *Λόγος*”⁸⁰. E como é que isto se dá? Pelas

⁷⁵ Ibid., 122.

⁷⁶ Ibid., 140.

⁷⁷ H. U. von BALTHASAR - A. SEQUERI, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart. Anti-prometeo: Il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar* (Milano: Glossa, 1995), 13.

⁷⁸ Cf. Ibid., 17; 33.

⁷⁹ Ibid., 17.

⁸⁰ Ibid., 47.

características da música, pela sua capacidade de “representar a concentração e a expansão, a intensidade [...] ou o dinamismo de Deus, precisamente para além da dimensão intelectual, verbal, visível, como pura forma imediata da verdade”⁸¹. A existência de um *plus* na estética musical é-nos proposto e, conseqüentemente, a abertura a um possível desenvolvimento uma teologia da metáfora musical, uma *theologia in musica*.

1.4.2. A percepção estética do Mistério em Jorge Piqué Collado

Piqué Collado, mais do que ver a beleza como uma categoria teológica, propõe que se visite teologicamente a arte, considerando-se o afecto e a emoção como elementos fundamentais para uma teologia que se quer hoje comunicável, num mundo que vive da e para a sensação⁸². Deste modo, este autor propõe uma teologia da experiência da emoção estética que leva ao afecto. Adentremo-nos, brevemente, nesta sua tese.

Para Piqué Collado existe umnexo dinâmico entre a emoção e o afecto em que uma conduz à outra. Estes dois níveis de percepção musical conduzem a um movimento profundo que, partindo dos sentidos, leva a uma “emoção empática” que se pode compreender como experiência que pode dar início dinâmico à percepção do Mistério⁸³. Isto permite-nos falar de um *affectus fidei* e de uma teologia da música.

Partindo da base sensória humana, Piqué Collado apresenta três tipos de emoções: a emoção experiencial, a emoção deslumbrante e a emoção sacramental.

⁸¹ Ibid., 37.

⁸² Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 383.

⁸³ Cf. Ibid., 385.

Por emoção experiencial Piqué Collado entende aquela emoção que prepara a graça. Fruto de uma experiência, esta emoção transforma a percepção interior de modo a torná-la empaticamente mais apta à percepção do Mistério. Existe, assim, uma ponte, uma consonância entre emoção experiencial e os “frutos da graça”, que Pio X faz referência na *Tra le sollicitudini*⁸⁴.

Já a emoção deslumbrante é aquela que prepara a “visão-audição empática”. Trata-se de uma proposta de abertura da linguagem teológica contemporânea para lá da razão. “Esta emoção deslumbrante tem que abarcar a teologia e conduzir à superação da compreensão meramente racional da inefabilidade do mistério”⁸⁵.

Por último, a emoção “sacramental” é aquela que prepara a comunicação de uma experiência de transcendência⁸⁶. Esta experiência teve-a Agostinho no contacto com os hinos ambrosianos que o comoveram na sua experiência de Milão.

Numa segunda proposta metodológica, Piqué Collado sugere uma abertura musicológica que vê os elementos técnicos musicais como *locus sensuum*. Neste sentido, os recursos técnico musicais podem ser uma mais valia à própria eloquência da teologia. “Da audição somos levados à contemplação e desta à visão: somos levados à imanência que vibra empaticamente com a emoção, o gozo, a transcendência”⁸⁷.

Podemos, então, deduzir três contributos desta abertura musicológica. Por um lado, a emoção empática, provocada pela música, pode ser caminho para a compreensão empática do Mistério, o qual interessa ao discurso da teologia. Por outro lado, a comunicabilidade da música pode ser o veículo de uma linguagem comunicável da

⁸⁴ “A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimónias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto, a fim de que por tal meio se excitem mais facilmente os fiéis à piedade e se preparem melhor para receber os frutos da graça, próprios da celebração dos sagrados mistérios” (PIO X, *Tra le sollicitudini*, 332).

⁸⁵ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 387.

⁸⁶ Cf. AGOSTINHO, *Confessionum*, X, 30, 50 (PL 32).

⁸⁷ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 388.

percepção da revelação do mistério. Por último, uma “visão transcendente”, provocada pelo deslumbramento dos sentidos, pode evocar um modelo da beleza capaz de antecipar o discurso teológico do Incondicionado. Curiosa, a este respeito, a confiança de Strawinsky: no que a mim respeita, não posso deixar de interessar-me pelo fenómeno musical tanto que ele é uma emanção do homem integral; quero dizer do homem armado de todos os recursos dos seus sentidos, das suas faculdades psíquicas e das faculdades do seu intelecto⁸⁸. O próprio homem pode ser um veículo que o situa nos umbrais da contemplação do mistério, onde chega a perceber algo que vai mais além da intuição e da imaginação⁸⁹. Curiosamente, a estética musical de Olivier Messiaen, com os seus efeitos onomatopaicos, o tratamento ágil do ritmo, o timbre conseguido da registação escolhida, nisto mesmo nos impregna e envolve conduzindo-nos através do limite dos sentidos à percepção do Invisível⁹⁰.

No périplo desta tese, Piqué Collado apresenta a sua última proposta metodológica. Trata-se de uma abertura teológica que equaciona a música como um *locus theologicus* entre os *loci theologici alieni*.

A intuição não é nova pois tem havido um esforço por alargar os sete lugares teológicos elencados por Melchior Cano no seu *De locis theologicis* (1562). Margit Eckholt, em *Poetik der Kultur* (2002), chega a propor a cultura como novo lugar a explorar pelo pensamento teológico contemporâneo⁹¹. Também Peter Hünemann, em *Dogmatische Prinzipienlehre* (2003), deduz dos documentos do Segundo Concílio Vaticano seis novos lugares a propor no estudo dos teólogos⁹². Estas propostas vão ao encontro da proposta conciliar esboçada pela *Dei verbum* que, acolhendo uma

⁸⁸ Cf. I. STRAVINSKY, *Poética musical* (Madrid: Taurus, 1977), 31.

⁸⁹ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 388.

⁹⁰ Cf. *Ibid.*, 370.

⁹¹ Cf. *Ibid.*, 391.

⁹² Cf. *Ibid.*

progressão da tradição apostólica na Igreja sob a assistência do Espírito Santo, considera a experiência íntima e espiritual dos crentes como base do estudo teológico, delineando assim conexões entre “a experiência estética e a experiência espiritual como caminhos de compreensão e percepção da revelação do Mistério”⁹³. Também no pensamento teológico italiano surge uma reconsideração dos lugares teológicos. António Staglianò, em *Il Mistero del Dio Vivente* (1996), propõe uma reconsideração destes tendo por base a recuperação do espaço eclesial no trabalho teológico, com uma teologia com consciência intelectual da verdade da Igreja e, na Igreja, da fé cristã⁹⁴. Deste modo, a proposta de Piqué Collado adquire uma dimensão eclesial já que o diálogo entre a Igreja e a cultura, através de uma teologia da arte e, no nosso caso, da música, pode restabelecer-se e recuperar-se, tal como propõe o número 44 da *Gaudium et Spes*.

⁹³ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 391. Cf. CONCÍLIO VATICANO II, *Constitutio dogmatica de divina revelatione, Dei verbum*, in ASS 58 (1966): 8.

⁹⁴ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 391.

CAPÍTULO SEGUNDO: OLIVIER MESSIAEN

Olivier Messiaen personifica um caso único na vanguarda musical do século XX, adotando uma singular técnica composicional capaz de levantar com pertinácia a questão da música como veículo de comunicação de uma mensagem. Como homem de fé, expressar os mistérios da fé católica pela sua música será, aliás, o seu programa de vida.

2.1. Os grandes temas

Filho de um professor de língua inglesa, Pierre Messiaen (1883-1957), e da poetisa Cécile Sauvage (1883-1927), brindado à nascença com *L'Âme en Bourgeon* (um poema da autoria da mãe), Olivier Messiaen recebeu uma educação tão original quanto o veio a ser a sua arte de compositor⁹⁵.

Nascido a 10 de Dezembro de 1908 em Avinhão (França), desde cedo Messiaen deixou-se encantar pelos sons da natureza das montanhas de Grenoble, pelas expressões do maravilhoso de Shakespeare, dos contos de Anderson, Perrault ou Grimm que marcaram a sua infância e que, como o próprio diz, o envolveram no Maravilhoso e neste trânsito do super-realismo dos contos de fadas ao sobrenatural da fé, num maravilhoso crente alimentado pela bíblia ilustrada de Gustave Doré, as rosáceas

⁹⁵ Cf. O. MESSIAEN, *Music and Color: conversations with Claude Samuel* (Portland: Amadeus Press, 1994), 19.

medievais das catedrais de Notre Dame, Chartres e Bourges, e pela *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, com que, aos 15 anos de idade, contactara⁹⁶.

2.1.1. A música

O seu gosto pela música aparece ainda em menino e moço. Será a peça vocal de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, dada pelo seu professor de harmonia, Jean de Gibon, que o incentivará a uma eventual carreira musical⁹⁷. Terminados os seus brilhantes estudos, no Conservatório de Paris, Messiaen dedica-se à leccionação na *École Normale de Musique* e na *Schola Cantorum* até 1939, quando é mobilizado para a fileiras da guerra. Ainda jovem, com 22 anos, torna-se organista do órgão Cavallé-Coll da Igreja da Santíssima Trindade em Paris, órgão do qual será titular até à sua morte. Neste serviço, revelou-se num exímio improvisador e compositor. Messiaen conta-nos, numa entrevista a Claude Samuel, que a recepção, apesar de calorosa, nem sempre foi bem entendida, principalmente pelas “velhas senhoras que [escutando as suas melodias] ouviam o demónio nos tubos do órgão”⁹⁸. O órgão será o seu instrumento de eleição, explorando toda a sua força com a peça *Apparition de l'église éternelle* (1932), chegando a compor diversas meditações e grandes ciclos para órgão: *La Nativité du Seigneur* (1935), *Les Corps Glorieux* (1939), *Messe de la Pentecôte* (1949/50) e *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969).

Messiaen será ainda pianista ocasional e professor. Ficará célebre a sua classe de Análise Musical, no Conservatório de Paris, dos quais faziam parte Pierre Boulez

⁹⁶ Cf. B. MASSIN, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux* (Aix-en-Provence: Alinea, 1989), 25; 26; 28; 32.

⁹⁷ Cf. *ibid.*, 38.

⁹⁸ MESSIAEN, *Music and Color*, 118.

(1925), Yvonne Loriod (1924-2010), Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet (1912-2010), Françoise Aubut (1922-1984), Maurice de Roux (1923-1992), Claude Prior (1918-2002), que se auto-intitulavam não “pupilos de Messiaen” mas “As Setas”⁹⁹. Confessa Messiaen que eles imaginavam que estavam a atirar setas para o futuro¹⁰⁰. Reputado compositor e professor, cuja fama somente o iguala Schoenberg no século XX, Messiaen tornar-se-á professor do Conservatório de Paris de 1966 até 1978, altura em que se retira da docência¹⁰¹.

2.1.2. O amor

Messiaen nutre um magnânimo amor humano pelas suas duas mulheres, Claire Delbos (1906-1959), a *Mi* das suas *mélodies*, e, após a sua morte, Yvone Loriod, sua aluna, inspiradora e intérprete carismática.

Nesta sua forte experiência existencial, Olivier Messiaen demonstrou que o cântico do amor, dedicado à sua jovem mulher, Claire Delbos, é também ele religioso, pois, para ele, “não há duas músicas, não há duas linguagens”. *Trois mélodies* (1930), *Poème pour Mi* (1936) e *Chants de terre et de ciel* (1938), ciclos de canções que correspondem a este período do casamento de Olivier Messiaen com Claire Delbos e do nascimento do seu filho, Pascal, revelam-nos uma estética poética que costura a experiência do amor e a paternidade com uma cosmovisão religiosa, como vemos no júbilo melismático do “aleluia” que encerra a “acção de graças” de *Poèmes pour Mi*.

⁹⁹ Cf. *Ibid.*, 71.

¹⁰⁰ Cf. *Ibid.*, 72.

¹⁰¹ Cf. V. BENITEZ, *Olivier Messiaen: a research and information guide* (New York: Routledge, 2008), 3.

2.1.3. A natureza

Outro dos seus amores será o amor à natureza, este seu maravilhoso “professor”¹⁰² que infinitamente nos ultrapassa. Na região de Aube, o ainda imberbe Olivier Messiaen, na inconsciência e no fascínio pueril, experienciou a revelação da natureza. Mais tarde Olivier Messiaen dir-nos-á: “a natureza é bela e a sua beleza canta, pelo seu excesso, Aquele que é a sua fonte”¹⁰³. Da natureza ao seu Criador é um percurso que Messiaen se atreve a fazer e a cantar, percurso que, como o próprio nos diz, o aproxima da experiência paulina. “Naturalmente, como São Paulo, eu vejo na natureza a manifestação de um dos aspectos da divindade, mas certamente a criatura de Deus não é o próprio Deus”¹⁰⁴.

A sua paixão pela positividade do mundo poder-se-á associar à sua paixão pelos pássaros, cantores dessa jubilação cósmica, companheiros persistentes do seu processo criador. A província de Dauphiné será o seu terreno de eleição, este pequeno paraíso ornitológico onde Messiaen aproveitará os períodos de descanso, após as aulas no Conservatório de Paris, para reunir e anotar estas vibrações sonoras¹⁰⁵. Enquanto ornitólogo, Messiaen percorreu muitos lugares exóticos registando e catalogando o cantar dos pássaros. O seu *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949–1992) e todas as suas composições, nomeadamente *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1955–1956), *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), isto mesmo nos atesta. E, quando trabalha a obra *Livre du Saint Sacrement* (1984), Messiaen não hesitou em

¹⁰² MESSIAEN, *Music and Color*, 35.

¹⁰³ P. IDE, “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l’infinité de Dieu”, in *Nouvelle Revue Théologique* 121, 3 (1999), 445.

¹⁰⁴ MESSIAEN, *Music and Color*, 34.

¹⁰⁵ Cf. B. FORT, “Olivier Messiaen: le choix du modèle naturel”, in *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009), 87.

procurar na Palestina os pássaros que Jesus teria escutado, metáfora daquela presença na Eucaristia que a obra de Messiaen pretendia meditar e comentar¹⁰⁶.

Os universos estelares atravessam como uma luz constante a sua obra. *Des Canyons aux Étoiles* (1974) é um destes claros exemplos. Nesta obra orquestral, os temas astronómicos cruzam-se com a trajectória criadora, abrindo o homem ao mistério da eternidade e do Deus Criador. Diz-nos Messiaen que, longe de perturbar, estes acontecimentos maravilhosos fazem aumentar a admiração pela divindade¹⁰⁷. Num outro passo da sua entrevista a Brigitte Massin, Messiaen vê no universo o encontro entre o tempo e a eternidade, entre o homem e Deus, encontro este que a crescente compreensão científica não diminui mas antes o intensifica. “Este alargamento vertiginoso da nossa concepção do universo, incomensurável tanto no tempo como no espaço, abre um novo caminho na aproximação ao mistério da Eternidade”¹⁰⁸.

2.2. As características

Com um legado musical muito próprio, que susceptivelmente nos revela o seu compositor, a música de Olivier Messiaen é uma plasmação da fé ante a visão intuitiva do sentido que leva à percepção do Mistério.

¹⁰⁶ Cf. TEIXEIRA - DELGADO, “A emancipação do sagrado e a paródia do religioso”, 50.

¹⁰⁷ Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 98.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 99.

2.2.1. Músico modal

O profundo conhecimento das técnicas de composição utilizadas ao longo dos tempos, desde a polifonia primitiva à harmonia funcional, dos modalismos antigos, medievais, renascentista aos serialismos contemporâneos, permite a Olivier Messiaen, entre outros caminhos percorridos, descobrir sendas que ninguém pisou¹⁰⁹. A sua linguagem baseia-se na construção de modos próprios que utilizam recursos da escala temperada com sucessões intervaláticas ordenadas segundo a sucessão de tons e semitons. Cada um destes modos é uma escala formada por parte das doze notas da escala temperada, de tal forma que só pode ser transposta um número reduzido de vezes, sem voltar circularmente às mesmas notas¹¹⁰. Harmonizando-se estes *modos com transposições limitadas* obtém-se uma harmonia natural, que se definem por um colorido especial da sua música, cujos modos, ao contrário dos gregos e do canto gregoriano, não possuem nem fundamental nem dominante¹¹¹.

2.2.2. Músico dos sons e das cores

Em Messiaen é impossível dissociar a música da cor. “Os meus acordes são cores”¹¹². Incomum, paradoxal. Eis um elemento que adensa a sua escrita e aguça a análise de uma harmonia que, deixando regras harmónicas vulgarmente utilizadas, procura sequências e cadências coloridas como meio de deslumbramento dos sentidos.

¹⁰⁹ Cf. J. FREITAS BRANCO, “A *Transfiguração*: oratória de Olivier Messiaen”, in *Communio* 2, XXV (2008), 206.

¹¹⁰ Cf. S. PAES, “A música segundo Messiaen”, in *Colóquio Artes* 97, 2 (Junho, 1993), 48.

¹¹¹ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 344–345.

¹¹² MESSIAEN, *Music and Color*, 62.

A minha linguagem musical, diz-nos Messiaen, é acima de tudo de cor, e as suas cores são a causa do ouvinte participar na deslumbrante experiência religiosa, como uma imagem de um vitral ou a rosácea de uma catedral¹¹³. Esta experiência musical (que compreende a audição dos harmónicos superiores de um som acústico) corresponde a uma audição interior e a uma percepção interior que, para Messiaen, se pode plasmar em cores, a que António Mota na sua tese apelida de “experiência visual”¹¹⁴. Numa relação entre visão e audição sem oposição, a visão intelectual e o colorido de sons são a prefiguração, a antecipação e o encontro do que será o *éblouissement* futuro¹¹⁵. Este deslumbramento é gerador de uma atitude de reverência, de adoração, de aliança¹¹⁶.

“‘Felizes aqueles que crêem sem terem visto!’ Não viram, mas possuem a secreta intuição daquele que não vêem. Eu penso que a música é capaz de expressar, mais que as outras artes, este aspecto mais além do real. E é capaz de o expressar por defeito de verdade, precisamente porque nos oferece somente uma imagem simbólica daquela realidade. Deus é a única realidade verdadeira, tão verdadeira que excede toda a realidade”¹¹⁷.

¹¹³ Cf. Ibid., 147.

¹¹⁴ A. MOTA, *Olivier Messiaen e o Livro do Saint Sacrement - estudo analítico e estilístico* (Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007), 50. Nesta tese, António Mota, partindo da análise das técnicas descritas no *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie* de Olivier Messiaen, explora longamente os métodos de composição de Messiaen nomeadamente o ritmo e a cor. Deixo aqui apenas os efeitos psicológicos e as associações das cores descritos por Messiaen e organizados por António Mota na página 50 da sua tese: o verde (“cor do mundo vegetal”, assim como da água; “a cor verde está na origem da vida”, pois esta é a cor da clorofila das plantas; “verde, cor da ressurreição e da esperança”; “regeneração espiritual”; “cor feminina”); o azul (“cor do céu ou do ar”, “cor da sabedoria divina”, em oposição ao verde que é “cor terrestre”; “o azul simboliza o Espírito Santo”; “no plano celeste, o azul confunde-se com branco”; “pureza e perfeição moral”); o vermelho (símbolo do fogo, cor do “amor divino do Espírito Santo, simultaneamente azul e vermelho”; “cor da terceira pessoa da Santíssima Trindade”; “cor luminosa”); o amarelo (cor menos favorita de Messiaen; “cor do sol e do ouro”; “o amarelo é um vermelho mais luminoso”; “cor do amor em luminosidade, sabedoria”, “cor do movimento”; “ouro é o símbolo da palavra”; “cor do verbo ou palavra divina”; “amarelo e ouro são emblemas da Fé”); branco (reunião de todas as “cores luminosas”: “símbolo da luminosidade”; “exprime a unidade e a divindade... a verdade e a sabedoria”; “símbolo da pureza e virgindade”; “cor do leite, alimento completo”); o violeta (cor favorita de Messiaen; tem características das cores quentes e frias, que resulta da união do azul e do vermelho; é a cor dos acordes “estranhos, enigmáticos, fortemente personalizados”).

¹¹⁵ Cf. IDE, “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l’infinité de Dieu”, 441.

¹¹⁶ Cf. O. MESSIAEN, *La musique sacrée: recherches et expériences spirituelles* (Paris: Alphonse Leduc, 1977), 8.

¹¹⁷ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 330.

O encontro com o seu amigo e pintor, o suíço Charles Blanc-Gatti, tem aqui um lugar esclarecedor. Do contacto com ele, que sofria de sinestesia, ouvindo sons quando via cores, Messiaen desenvolve, não padecendo da mesma disfuncionalidade, um similar percurso intelectual. Ouvindo ou lendo uma partitura, a cada complexo de sons, a cada acorde, para ser mais preciso, corresponde um determinado conjunto de cores¹¹⁸. As referências à figura bíblica do arco-íris, traço de união entre a terra e o céu, os títulos de algumas das criações denunciam esta predilecção. *Chronochromie* (1959/1960), *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), *Un vitrail et les oiseaux* (1986) são algumas composições que atestam isto. Nada é inocente a afeição desta imagem, do arco-íris, pelo compositor. Dar cor à percepção da Verdade: eis o programa de Messiaen.

Mas também as rosáceas e os vitrais são um importante aspecto na estética composicional de Messiaen. Mas será na sonoridade dos grandes órgãos e na revibração gerada nas grandes catedrais, que as composições de Messiaen adquirirão um colorido luminoso. Os vitrais aumentam a luz, uma das primeiras criações de Deus, mas o órgão traz para a Igreja algo similar à luz e ainda a supera: a música é invisível. É a maravilhosa abertura para o além.

2.2.3. Músico do ritmo e do tempo musical

“Eu gosto de abordar o Tempo porque ele é o começo de toda a Criação. O Tempo supõe a mudança (portanto, a matéria) e o movimento (logo, o espaço e a vida). O tempo faz-nos compreender a Eternidade por contraste. O Tempo deveria ser o amigo dos músicos”¹¹⁹.

¹¹⁸ Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 37; 40; 41.

¹¹⁹ MASSIN, *Olivier Messiaen*, 113.

O tempo e o ritmo são outra componente original da estética musical de Messiaen. Eles não são um elemento de adorno mas “a parte primordial e talvez essencial da música”¹²⁰. E Messiaen não enjeita a fama de ser um dos maiores virtuosos do ritmo da história da música¹²¹. O ritmo, esta “ordenação do movimento”¹²², reveste-se para Messiaen de contornos cósmicos que respeitam os fluxos da natureza, “a interrompida sucessão da *árses* e da *théses*, elevações e quedas, altos e baixos”¹²³.

O “esoterismo da linguagem messiaenica”¹²⁴, como a caracteriza Sidónio Paes, tem o influxo rítmico da remota antiguidade, nomeadamente dos 120 *deçîtâlas*, ou ritmos hindus provinciais, que estudou exaustivamente, inclusive o seu significado mítico, no tratado *Oceano da música*, escrito por Çârngadeva, no século XIII, dos pés e metros não retrogradáveis da métrica da poesia grega e, naturalmente, da fascinação do canto gregoriano¹²⁵.

Através do recurso a tempos lentos, do prolongamento dos largos valores desiguais, do jogo da prolongação dos timbres, a massa sonora das suas composições gera uma sensação de fluir atemporal da música.

Em Messiaen, a “música é uma profecia do eterno”¹²⁶. O tempo, “uma das mais estranhas criações de Deus, já que é totalmente oposto àquele que é eterno por Essência, Aquele que é sem princípio, sem fim, sem sucessão”¹²⁷, é, nas mãos do músico, uma

¹²⁰ MESSIAEN, *Music and Color*, 67.

¹²¹ “Eu estimo esta preferência [pelo ritmo] ainda mais porque eu sinto que distingue a minha entrada na música contemporânea” (MESSIAEN, *Music and Color*, 67).

¹²² *Ibid.*, 69.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ PAES, “A música segundo Messiaen”, 50.

¹²⁵ Cf. PAES, “A música segundo Messiaen”, 49; O. MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 2 (Paris: Leduc, 1944), 6–19; *idem*, *Music and Color*, 67–83. De notar que o canto também é conhecido e denominado por cantochão, pelo que encontraremos, neste trabalho, estas duas expressões.

¹²⁶ IDE, “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l’infinité de Dieu”, 444.

¹²⁷ C. SAMUEL, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (Paris: Belfond, 1967), 50.

janela aberta à percepção atemporal do Mistério¹²⁸. Compreendemos, então, Pascal Ide quando nos diz que a música é, para Messiaen, um dos meios de antecipação do Reino onde nós veremos Aquele que diz: “Eu sou”¹²⁹. Interessante fazer aqui memória da questão colocada por Xavier Darasse, organista e compositor, a Olivier Messiaen: muitos dos vossos tempos são tempos, extremamente lentos; é para dar uma equivalência de um outro tempo fisiológico, como se não tivéssemos mais de respirar, como se estivéssemos num tempo prolongado, eterno; ao que Messiaen respondeu que todo o músico religioso deve tender à eternidade¹³⁰.

Tudo isto para, no fim, sermos atraídos para algo que Messiaen designa de *charme de impossibilités*, uma “música brilhante que buscamos, dando ao sentido auditivo prazer voluptuoso refinado [...] Este encanto, simultaneamente voluptuoso e contemplativo”¹³¹.

2.2.4. Músico da melodia natural

“Sabendo que a música é uma linguagem, nós procuraremos primeiro fazer ‘falar’ a melodia. A melodia é o ponto de partida. Que ela permaneça soberana!”¹³²

Poderá esta afirmação surpreender-nos quando saída de alguém exímio do ritmo e da harmonia do acorde. Porém, lendo os capítulos VIII a XI de *Technique de mon langage musical* apercebemo-nos que Messiaen, para além de privilegiar certos intervalos (como é exemplo a quarta aumentada descendente, a sexta maior descendente

¹²⁸ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 347.

¹²⁹ Cf. IDE, “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l’infinité de Dieu”, 444.

¹³⁰ Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 116.

¹³¹ O. MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 1 (Paris: Leduc, 1944), 13.

¹³² MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 2, 5.

debussista...), toma como modelos certos contornos melódicos de Moussorgky, de Grieg, de Debussy, de Bartok, do cantochão, de velhas canções populares francesas e russas, de antigos *râgas* hinus¹³³.

O cantochão é para Messiaen “uma mina inesgotável de raros e expressivos contornos melódicos”¹³⁴ constantemente citados nas suas composições. É este cântico monódico, envolto em pureza, de gozo e de ligeireza, que aproxima o ouvinte do texto que canta.

Já a música hindu é “rica em curiosidade, requinte, inesperados contornos melódicos que um nativo improvisador repete e varia seguindo as regras da *râga*”¹³⁵.

Porém, Messiaen também se servirá de “pequenos serventes da alegria imaterial”¹³⁶: os pássaros. Paul Dukas costumava-lhe dizer: ouve os pássaros. Eles são grandes mestres¹³⁷. Acatando o conselho do seu professor, Messiaen tornar-se-á um competente ornitologista e um *bird-watcher* capaz de anotar com precisão os contornos melódicos de várias aves, os quais ultrapassam a “fantasia a imaginação humana”¹³⁸, e os diversos significados dos seus cantos (afirmação de propriedade territorial, sedução nupcial, alarme contra perigos, saudação ao sol nascente ou poente)¹³⁹.

2.3. As influências

“Jean e Noël Gallon que estimularam em mim a sensibilidade da ‘verdadeira’ harmonia, Marcel Dupré que me orientou para o contraponto e a forma, Paul Dukas

¹³³ Cf. Ibid., vol. 2, 23–26.

¹³⁴ MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 1, 33.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid., vol. 1, 34.

¹³⁷ Cf. Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Cf. PAES, “A música segundo Messiaen”, 52.

que me ensinou a desenvolver, a orquestrar, a estudar a história da minha linguagem musical em espírito de humildade e imparcialidade... a minha mãe (a poetiza Cécile Sauvage), a minha esposa (Claire Delbos), Shakespeare, Claudel, Reverdy e Eluard, Hello e Dom Columba Marmion... os pássaros, a música russa, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, os ritmos hindus, as montanhas de Dauphiné e, finalmente, tudo o que evoca os vitrais e os arco-íris”¹⁴⁰.

2.3.1. Imerso na cultura modernista francesa: a Renascença Intelectual Cristã

Abeirando-nos da biblioteca pessoal de Messiaen encontramos o material que alimentou as suas composições, as suas reflexões e os seus tratados, como é o caso do *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992), o grande tratado teórico, dividido em sete volumes, no qual podemos encontrar cerca de 600 referências a obras de outros autores da *Renascença Intelectual Cristã*¹⁴¹.

Percorrendo a biblioteca que Messiaen nos dá a conhecer nas variadas citações que costuram o *Traité*, encontramos vários escritores que fazem parte deste movimento. Ernest Hello (1828-1885), que influencia Léon Bloy, o qual será padrinho de Jacques Maritain, é um destes exemplos. Maurice de Guérin (1810-1839), precursor deste movimento intelectual católico, cujos poemas François Mauriac considera um dos mais bonitos da poesia francesa, é um poeta que Messiaen cita longamente¹⁴². Também o são Paul Claudel (1868-1955), Emile Baumann (1868-1941) e Pierre Reverdy (1889-1960) (poeta favorito de Messiaen e sedento do absoluto da fé católica ou da mística), os quais estão directamente envolvidos na Biblioteca Católica da *Renascença*. Encontramos

¹⁴⁰ MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 1, 8.

¹⁴¹ A Renascença Intelectual Cristã é um movimento que surge nos finais do século XIX, na França. Segundo Hervé Serry, este movimento engloba todos os debates, ensaios, romances e poesia, até aos inícios dos anos 30, escritos por autores, que se auto identificam como católicos, pretendendo ser especificamente literário e, mais em geral, intelectual. A Renascença Intelectual Cristã acaba por se tornar, no meio de um processo secularizante, no qual a França se encontra submersa, o qual culmina com a lei da separação entre o Estado e a Igreja em 1905, uma força ascética católica que está na vanguarda da Igreja

¹⁴² Cf. Y. BALMER, “Religious Literature in Messiaen’s Personal Library”, in A. SHENTON (ed.), *Messiaen the theologian*, (Farnham: Ashgate, 2010), 19.

também pensadores e filósofos católicos referenciados por Messiaen como Columba Marmion (1858-1923) e o seu livro *Le Christ dans ses mystères* (1919), Jean Guilton (1901-1999), discípulo de Henri Bergson, Gustave Thibon (1903-2001) e também pensadores tomistas como é o caso de Marmion e, claro, o próprio São Tomás de Aquino (1225-1274).

2.3.2. Entre o Simbolismo, o Surrealismo e o Fantástico

“Onde o texto sugere a música explica; onde o texto oculta e simboliza em excesso, a música revela ‘tira o véu’ e fala a verdade”¹⁴³.

Procurando responder directamente ao *Positivismo*, o Renascimento Católico encontra no *Simbolismo* e no *Surrealismo* um meio para fazer o invisível visível. São estes elementos que trespassam toda a obra de Messiaen o qual, fascinado pela verdadeira realidade, que não pode ser vista, mas apenas sugerida ou apontada, vê na música uma linguagem capaz de explicar o que o texto sugere. Isto mesmo nos proporciona o comentário de Messiaen à peça *Pelléas et Melisande*, de Claude Debussy, anteriormente citado.

Paul Claudel, a sua mãe, Célice Souvage, e Ernest Hello são algumas das pessoas que teceram em Messiaen o gosto por estas correntes.

Ícone do simbolismo e ligado ao *renouveau catholique*, Paul Claudel (1868-1955), poeta e ultra-católico convertido, está na lista de influências de Messiaen¹⁴⁴. Olhando o eterno, ele vê no homem e no poeta alguém que representa e reproduz aquele

¹⁴³ S. SCHLOESSER, “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”, in A. SHENTON (ed.), *Messiaen the theologian*, (Farnham: Ashgate, 2010), 172. Neste passo, falando do véu, Messiaen refere-se à teoria estética de Henri Berson.

¹⁴⁴ Cf. MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 1, 8.

gesto genesíaco do Criador. No seu *Traité de la Connaissance*, Claudel procura uma definição do homem e do poeta como aquele cuja função é *representar* (ou produzir) a obra do Criador, pois “tout passe, et, rien n’étant présent, tout doit être représenté”¹⁴⁵. Um apelo ao eterno com consequências na imanência do divino de um *Dieu parmi nous*, como este andamento da *La Nativité du Seigneur* (1936) e como *Trois petites Liturgies* (1944), composições de Olivier Messiaen, nos sugerem. Autor de *Le Christ dans ses mystères* (1919), também o monge beneditino, Columbra Marmion, o qual chega a Messiaen através de Tournemire, nos devolve à imanência, num texto com ecos de simbolismo, para o qual é uma “lei psicológica da nossa natureza – material e espiritual – que nos faz passar do visível ao invisível”¹⁴⁶.

O fantástico abre-se a Messiaen pelo escritor e filósofo Ernest Hello. *Contes extraordinaires*¹⁴⁷, influenciado pelas histórias de Edgar Allan Poe, e traduzidas para francês por Charles Baudelaire, são o testemunho da reflexão de Hello¹⁴⁸.

Porém, o fantástico tem, também em Messiaen, um lado shakespeariano. “Shakespeare é um autor que poderosamente desenvolve a imaginação do seu leitor. Eu estava inclinado — diz-nos ele — para contos de fadas, e Shakespeare tinha às vezes super contos de fadas”¹⁴⁹. Este conhecimento e gosto advêm-lhe do ambiente familiar, quer do pai, que traduziu e comentou a obra completa de Shakespeare para francês, quer da mãe, cujos poemas envolve o filho neste lado fantástico. Certo dia, Messiaen disse-

¹⁴⁵ SCHLOESSER, “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”, 173.

¹⁴⁶ C. MARMION, *Christ in His mysteries* (London: Sands & Co., 1939), 8.

¹⁴⁷ Com edições em 1900, 1926, 1945 e, mais recentemente, em 2006.

¹⁴⁸ Cf. SCHLOESSER, “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”, 176.

¹⁴⁹ MESSIAEN, *Music and Color*, 26.

lhe: mamã, tu és poeta como Shakespeare; como ele, tu tens sóis, planetas, formigas, esqueletos assustadores; eu prefiro coisas que sejam assustadoras¹⁵⁰.

“Para os surrealistas, isto é do domínio da alucinação, para os cristãos é do domínio da fé. [...] Eles não vêem, mas eles têm a secreta intuição acerca do que não vêem. Agora, eu penso que a música, ainda mais que a literatura ou a pintura, é capaz de expressar o sonho, aspecto encantador do *l’au-delà*, este aspecto ‘surreal’ das verdades de fé”¹⁵¹.

2.4. O timbre teológico da música em Olivier Messiaen

2.4.1. O objectivo da música

“A primeira ideia que eu quero expressar [como músico], a mais importante, é a existência das verdades da fé católica... A iluminação das verdades teológicas da fé católica é o primeiro aspecto do meu trabalho, o mais nobre, e sem dúvida o mais útil e valioso — talvez o único que eu não me vou arrepender na hora da minha morte”¹⁵².

A música de Olivier Messiaen nasce de um propósito. Ela não procura aclarar a doutrina católica por meios intelectuais, mas de exprimir o maravilhoso da fé, respeitando as cores das festas litúrgicas, as cores das leituras da liturgia do dia ou as dos textos gregorianos¹⁵³. Recebendo a segunda edição do Prémio Paulo VI, em 1989, por entre a emoção e a satisfação, Messiaen alegra-se por ter tentado sugerir com a música aquele “invisível” sujeito explicado pela teologia, revelando-se a estética

¹⁵⁰ Cf. SCHLOESSER, “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”, 177.

¹⁵¹ MESSIAEN, *Music and Color*, 223.

¹⁵² *Ibid.*, 20–21.

¹⁵³ Cf. K. HELLER, “Olivier Messiaen et le renouveau liturgique dans l’Église de France du XXe siècle”, in *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009), 11–12.

musical num fim expressivo e num modo de pensar e de fazer comunicável a ideia de Deus¹⁵⁴.

O maravilhoso e a fé encontram-se, no universo de Messiaen, numa íntima simbiose profícua. O maravilhoso o acerca quando, ainda criança, recita as peças de Shakespeare na sua versão francesa¹⁵⁵. Mas esta *ficção teatral* dá lugar a algo mais verdadeiro. Diz-nos Messiaen que foi neste lado do “maravilhoso”, do “invisível”, das verdades da fé católica que encontrou esta atracção pelo maravilhoso multiplicado às centenas, aos milhares, e isto foi não mais uma questão de ficção teatral mas algo verdadeiro. *Eu escolhi o que era verdade*¹⁵⁶.

A “sede de Deus, do Deus vivo” (Sl 42, 3) que reza o salmista, é a sede que inebria a vida e a composição de Messiaen. Na sua obra encontramos a celebração dos momentos da história da salvação: a Criação, o Nascimento do Menino Deus, a Sua Paixão, Morte e Ressurreição, a Eucaristia, a Ascensão, o dom do Espírito Santo e o Reino de Deus na sua consumação no final dos tempos. Deparamo-nos, como diria Sidónio de Freitas Branco Paes, ante uma espécie de “suma músico-teológica”¹⁵⁷.

Deus revela-se na palavra pelo profeta, no silêncio pelo sábio, no canto pelo artista. Será o canto, ou melhor, a música, contemplando também a sua vertente instrumental, o lugar do encontro entre Deus e o homem que Messiaen privilegiará. Mas porquê a arte e nomeadamente a música? Ele próprio nos explica que gostaria de acrescentar que a maioria das artes são inadequadas para expressar as verdades da fé. Somente a música, a mais imaterial de todas, se aproxima mais¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 334.

¹⁵⁵ Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 110. Lembremos o facto de seu pai, Pierre Messiaen, ter traduzido as obras completas de Shakespeare para francês.

¹⁵⁶ Cf. *Ibid.*, 26.

¹⁵⁷ Cf. S. PAES, “A transcendência na música de Messiaen”, in *Colóquio Artes* 98, 2 (Setembro, 1993).

¹⁵⁸ Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 27.

2.4.2. A formação religiosa

Os seus pais não eram crentes, como também não eram músicos e, no entanto, a obra musical de Messiaen é, neste século, um caso singular de referências teológicas, que mesmo em circunstâncias mais difíceis, como quando esteve preso no campo de guerra Stalag VIII A de Görlitz, na Silesia, actual Zgorzelec, na Polónia, não claudica.

Percorrendo a sua vasta biblioteca pessoal, os títulos por ele dados às suas composições, as citações de versículos da Bíblia ou de textos teológicos presentes ao longo das partituras, o recurso à *linguagem comunicável*¹⁵⁹, as diversas citações do livro *Technique de mon langage musical* (1944) ou do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992), as suas entrevistas e conferências, as notas explicativas dos seus programas de concertos, folhetos e discos, é-nos manifesto o seu lado crente que está no cerne do seu ser de compositor¹⁶⁰. Na entrevista a Brigitte Massin ele diz-nos: eu não posso imaginar, por um instante que seja, que venham a levantar dúvidas sobre a minha fé; está em causa toda a minha vida, a minha motivação para ser compositor. Como se poderia esquecer isto¹⁶¹? Paulo Antunes entende que Messiaen não tem apenas um objectivo catequético e didáctico ou procura simplesmente um *ornamentum*, pela ilustração e embelezamento das verdades da fé¹⁶². Na sua escrita deparamo-nos com um *sacramentum* “na medida em que o universo sonoro criado nos coloca em contacto e em

¹⁵⁹ Esta técnica de Messiaen, por ele designada *langage communicable*, é um alfabeto sonoro no qual é aplicada uma letra do alfabeto latino a uma altura do som e a uma duração rítmica, que o permite dispor de uma verdadeira predicação na sua música, embora tenha sido usada com parcimónia.

¹⁶⁰ Cf. A. TOURY, “De la liturgie au concert: la ‘principale originalité’ d’Olivier Messiaen?”, in *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009), 41.

¹⁶¹ Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 15.

¹⁶² Cf. J. ANTUNES, “Olivier Messiaen: ressonâncias teológico-litúrgicas no diálogo entre música e espiritualidade”, in *Olivier Messiaen (1908-1992): estudos* (Porto: CITAR/UCP - Escola das Artes, 2009), 98.

comunhão com o Mistério, enquanto revelador da natureza divina e da sua intervenção na História da Humanidade”¹⁶³.

Será a ópera *Saint François d'Assise* (1968) o ponto alto da sua composição, congregando as técnicas da sua original linguagem musical, deste que não é um teórico, mas somente um crente; “um crente deslumbrado pelo infinito de Deus”¹⁶⁴, como o próprio declara.

Apesar desse ambiente familiar não crente, Olivier Messiaen frequentou a catequese e fez a primeira comunhão, como era prática comum. Porém, a sua formação religiosa nutre-se e desenvolve-se a partir do estudo pessoal e desta sede do Maravilhoso e da Verdade que Olivier Messiaen vivia. Ele diz-nos:

“eu sempre fui um crente puro e simples. Pouco a pouco fui lendo livros, que reforçaram a minha fé, e estudando teologia, por mim mesmo, através da minha leitura pessoal. Eu li quase toda a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino. Eu também estudei os Evangelhos, as Epístolas de São Paulo, o Apocalipse, e a Bíblia como um todo. Eu consultei teólogos modernos: o belga Dom Columba Marmion; Romano Guardini, apesar deste nome, era alemão; Thomas Merton, um americano de origem francesa; e o maior teólogo contemporâneo, que escreveu em alemão bem com em francês — Hans Urs von Balthasar”¹⁶⁵.

2.4.3. Como organista e improvisador

No órgão da Igreja da Santíssima Trindade, segundo o seu próprio testemunho, Messiaen nunca foi um simples funcionário ao serviço de uma ordem ritual, mas aproveitou para procurar novos suportes para um certo maravilhoso teológico de que a sua obra nunca prescindirá¹⁶⁶. Nele encontramos uma centralidade da liturgia na vida da Igreja, à qual ele dedicou o seu ministério musical, e uma forte devoção que sentia

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 28.

¹⁶⁵ Ibid., 16–17; Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 73.

¹⁶⁶ Cf. TEIXEIRA - DELGADO, “A emancipação do sagrado e a paródia do religioso”, 48.

perante o sacramento da Eucaristia. O próprio nos diz estar neste momento tão atento ao que se passa no altar, quase como o sacerdote¹⁶⁷.

Remonta a este período o contacto com uma obra de 1919, *Le Christ dans ses mystères*¹⁶⁸, do beneditino Columba Marmion, obra de teologia espiritual que o ajudará grandemente a organizar as suas intervenções ao órgão no espírito que propunha Dom Marmion¹⁶⁹.

Se com Marcel Dupré (1886-1971) Messiaen aprende a técnica organística, o gosto pela improvisação Messiaen adquire nas deslocações que faz à basílica de *Sainte Clotilde* para ouvir as improvisações do seu organista titular, Charles Tournemire (1870-1939). Este acaba, de facto, por despertar o lado místico de Messiaen. Na sua obra *L'Orgue Mystique* (1927-1932), Tournemire, conscientemente, faz uma aplicação musical dos quinze maciços volumes produzidos por Prosper Guéranger (1805-1875) na Abadia de Solesmes: *L' Année liturgique* (1841-1866). Neste projecto, Tournemire propõe, para cada um dos cinquenta e um domingos do ano litúrgico, cinco composições para órgão. Nesta labuta se, por um lado, ele é influenciado pela escola de Solesmes, por outro lado, dela se distancia usando materiais apaixonantes para expressar a ideia do cântico eterno, através de um método que é efectivamente exegese musical do texto que sugere o invisível¹⁷⁰. Segundo Stephen Schoesser o método de Messiaen deriva de Guéranger via Tournemire. Um projecto que visa a imanência, ou

¹⁶⁷ Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 66.

¹⁶⁸ O livro tinha uma função pedagógica: através do ciclo litúrgico meditar sobre a Encarnação, a Redenção, a Ascensão, a Santíssima Trindade. É o que não deixa de fazer o jovem organista. Em 1935, ele dá ao seu primeiro trabalho o título *La Nativité du Seigneur* e como subtítulo *Neuf Méditations pour orgue*. Nove porque nove meses precedem o nascimento, o tempo de gravidez da virgem Maria. Em Dom Marmion, Messiaen encontra a moldura espiritual/poética à qual revistirá de som/cor. Ver a tabela comparativa de Massin (na página 72).

¹⁶⁹ Cf. MASSIN, *Olivier Messiaen*, 68.

¹⁷⁰ Cf. K. HELLER, "Olivier Messiaen and Cardinal Jean-Marie Lustigier: Two Views of the Liturgical Reform according to the Second Vatican Council", in A. SHENTON (ed.), *Messiaen the theologian*, (Farnham: Ashgate, 2010), 69.

seja, a presença, “não tanto como um aumento de conhecimento ou como um aumento sentimento, mas especialmente de amor”¹⁷¹.

2.4.4. Os mistérios cristãos na sua música: os três tipos de música

A 4 de Dezembro de 1977, Messiaen pronunciou uma famosa e breve conferência em Notre-Dame de Paris. Em concisas palavras, que desvendam uma profunda e meditada reflexão sobre a música e a sua entidade teológica, Messiaen fala de três categorias de música susceptíveis, segundo ele, de exprimir o sagrado: a “música litúrgica”, a “música religiosa” e a “música colorida”.

2.4.4.1. A música litúrgica

Assistindo ao *Movimento Litúrgico* e às reformas conciliares operadas na liturgia e seus demais desenvolvimentos, Messiaen dirá a Claude Samuel: ai, pobre canto gregoriano; na liturgia ele foi trocado por cantigas¹⁷²! É este cântico monódico secular que Messiaen define como única *música litúrgica*.

Para Messiaen, o canto gregoriano apresenta as características que definem a música como litúrgica: a pureza, a expressão do gozo e a ligeireza¹⁷³. Três atributos que a identificam com a alma que é levada à Verdade. A pureza do canto gregoriano advém da sua identificação com o texto que canta; o gozo festivo dos elementos rítmicos construtivos e constitutivos do discurso musical que se associa à palavra; a ligeireza da

¹⁷¹ SCHLOESSER, “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”, 170.

¹⁷² Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 29.

¹⁷³ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 324; MESSIAEN, *La musique sacrée*, 3.

ausência de pesadas harmonias e das ressonâncias harmônicas geradas¹⁷⁴. Por outro lado, a figuração neumática, combinando o ritmo binário e ternário dos neumas, resulta numa agilidade rítmica e em variações de ritmo e de tempo que “abrem o destinatário/ouvinte do canto gregoriano a um espaço de percepção que Messiaen entende como de percepção do mistério”¹⁷⁵. Messiaen o resume nestes termos: “O invisível apresenta-se (mostra-se) com pés ligeiros, que não chegam a pisar a erva e a dobrar flores, como os do Ressuscitado do quadro do Angélico”¹⁷⁶.

2.4.4.2. A música religiosa

Para Messiaen “toda a arte que pretende expressar o Mistério divino pode ser classificada de religiosa”¹⁷⁷. A *música religiosa* insere-se nesta “arte”. Este tipo de música levanta duas considerações a Messiaen. Por um lado, a ligação entre a *música religiosa* e a música que sai dos grandes órgãos, executada por homens que se revelaram grandes crentes porque, como têm de comentar todos os domingos os mistérios de Cristo, conheciam melhor a Revelação¹⁷⁸. Por outro lado, Messiaen não exclui como *música religiosa* nem as notas graves dos monges do Tibete, que também são música religiosa aberta à “expressão da majestade divina”, nem a música do seu aluno, Nguyen Thien Dao, que, não tendo esta intenção determinada, expressa esta aproximação à expressão do religioso. Deste modo, vemos que “a música litúrgica é exclusivamente dependente do serviço da igreja, enquanto a música religiosa abrange

¹⁷⁴ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 325.

¹⁷⁵ Ibid., 324.

¹⁷⁶ MESSIAEN, *La musique sacrée*, 4. Messiaen refere-se aqui ao Jesus Ressuscitado do fresco de Fra Angelico, conhecido por *Noli me tangere*.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Cf. Ibid., 5.

todos os tempos e lugares, tocando tanto o material como o espiritual e, no final, encontra Deus em toda a parte”¹⁷⁹. Para Hervé Girault, Messiaen faz emergir uma espécie de um “novo sagrado” que não é destinado à liturgia, mas aberto sobre o mundo¹⁸⁰. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943-1944), obra encomendada e escrita durante o seu cativeiro, em três andamentos, evoca na palavra cantada *la présence divine* de Deus entre nós, em si mesmo e em todas as coisas.

2.4.4.3. A música colorida

Esta terceira categoria é a música que nos abre mais além, ao inefável, ao invisível. Ela expressa-se por e através da cor, conduzindo a um *éblouissement*, um deslumbramento ou saturação visual que produz uma “cegueira luminosa”¹⁸¹. Messiaen no-la traduz pela boca do anjo cantor, na sua ópera *Saint François d’Assise*:

“Deus nos deslumbra por excesso de verdade! A música nos leva a Deus por falta de verdade. Tu falas a Deus em música. Ele te vai responder em música. Sabes a alegria dos bem-aventurados pela suavidade da cor e da melodia. [...] Escuta esta música que sustende a vida às escadas do céu, atenta à música do invisível”¹⁸².

Este *éblouissement* é resultante da vibração decorrente da ressonância natural dos corpos sonoros e da experiência da cor¹⁸³. Deste modo, Messiaen dá cor à percepção da Verdade.

¹⁷⁹ O. MESSIAEN, *Conférence De Notre-Dame* (Paris: Editions Leduc, 1978), 30.

¹⁸⁰ Cf. H. GIRAULT, “Olivier Messiaen: un héritage à comprendre”, in *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009), 98.

¹⁸¹ PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 326.

¹⁸² O. MESSIAEN, *Saint François d’Assise* (Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1999), 131.

¹⁸³ Cf. MESSIAEN, *La musique sacrée*, 7.

“[...] a música litúrgica celebra Deus na sua casa, na sua igreja, no Seu próprio sacrifício; a música religiosa descobre-O em todo o tempo e lugar [...]; mas a música colorida faz o que faziam os vitrais e as rosáceas da Idade Média. Levam-nos ao deslumbramento. Movem a nossa fé e levam-na aos nossos sentidos mais nobres: o ouvido e a vista. Ela comove a nossa sensibilidade, excita a nossa imaginação, agudiza a nossa inteligência, permite-nos superar os conceitos, abordar o que está para cima da razão e da intuição, é dizer a Fé”¹⁸⁴.

Assim, como observa Jorge Piqué Collado, Messiaen introduz o conceito de fé não no âmbito da inteligência e da compreensão racional, mas no âmbito da sensação que estimula e agudiza a inteligência levando-a a ultrapassar os limites estreitos dos conceitos para passar ao âmbito sugerente, implicante, da experiência sensível¹⁸⁵. A estética musical de Messiaen é porta da percepção simbólica do Mistério, em que a expressão conceptual musical se aproxima daquilo que podemos entender por *theologia in musica*.

“A fé agora; e a sua continuação lógica, a contemplação real, a visão beatífica depois da morte. [...] Falta ver e ouvir bem para apreciar todas as música e todas as cores de que fala o Apocalipse! [...] Este conhecimento será um *deslumbramento* perpétuo, eterno, uma música eterna de cores, uma eterna cor de músicas. Em Tua música veremos a Música, em Tua luz ouviremos a Luz”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Ibid., 10.

¹⁸⁵ Cf. PIQUÉ COLLADO, *Teología y música*, 327.

¹⁸⁶ MESSIAEN, *La musique sacrée*, 10.

CAPÍTULO TERCEIRO: CONTEMPLANDO O MISTÉRIO DA TRINDADE

Ecoando, ainda, a questão lançada no capítulo primeiro, delineemos, então, os contornos de uma possível relação entre a teologia e a música. Num assunto caro à fé e de complexa formulação teológica, vejamos a explicitação e tratamento dados por Olivier Messiaen às Pessoas da Trindade.

3.1. “Prelúdio” às *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*

“As artes, e especialmente a música, ... permitem-nos penetrar nos domínios que são não irreais mas para além da realidade. Para os surrealistas, é uma questão do domínio onírico; para os cristãos é do domínio da fé. ... Ora, eu penso que a música, mais do que a literatura ou a pintura, é capaz de expressar este aspecto ‘surreal’ das verdades da fé...”¹⁸⁷

Messiaen termina o seu segundo grande ciclo para órgão, de 1939, *Les Corps glorieux*, com um andamento intitulado *Le mystère de la Sainte Trinité*, ilustrado com analogias musicais para exprimir o mistério trinitário.

A peça é consagrada ao número três. Três são as vozes e ternária é a forma. A melodia principal é construída como um *kyrie* do cantochão, com cada uma das três invocações executada por três vezes, todas terminadas com um refrão melódico que substitui a palavra *eleison*. As três primeiras invocações, dirigidas ao Pai, terminam na tónica (ré). As três seguintes, dedicadas ao Filho, partem da dominante (lá), descem até

¹⁸⁷ MASSIN, *Olivier Messiaen*, 256.

à tónica (mi), uma alusão à encarnação do Verbo, e reascendem até à dominante, lembrando a ascensão do Filho. As três últimas desenvolvem-se numa mistura entre a tónica e a dominante, imagem do Espírito Santo que procede do Pai e do Filho.

No total nove invocações que *Le mystère de la Sainte Trinité* utiliza na sua forma três vezes três¹⁸⁸.

3.2. Descrição da obra

Deitando mão às *Méditation sur le Mystère de la Sainte Trinité*, Messiaen explica-nos o seu surgimento.

“Sou organista na igreja da *Trinité* há 55 anos. A Santíssima Trindade é o grande mistério na religião cristã: é falado com dificuldade, mesmo na minha igreja. Quando o órgão da *Trinité* foi inaugurado, após o seu grande restauro, eu convidei o monsenhor Charles, conhecido reitor do *Sacré-Coeur* de Montmartre, e pedi-lhe para fazer um sermão sobre a Trindade. Nós concordamos que este sermão seria dividido em três partes, e que eu tocaria uma improvisação entre cada uma delas. Foi deste sermão e destas improvisações que esta obra, de que estamos a falar [*Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*], surgiu; mas de uma improvisação nasceu uma obra que foi completamente escrita. E eu próprio meditei grandemente no mistério da Santíssima Trindade. A obra compreende nove partes, cada qual referente a um aspecto do mistério. Eu não queria que cada parte tivesse um título”¹⁸⁹.

Trinta anos após o andamento *Le mystère de la Sainte Trinité* do *Les Corps glorieux*, Messiaen dedica a este tema o seu penúltimo grande ciclo para órgão, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969)¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Cf. MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, vol. 1, 45.

¹⁸⁹ MESSIAEN, *Music and Color*, 125.

¹⁹⁰ A primeira audição privada deste ciclo teve lugar na igreja da Santíssima Trindade, Paris, a 8 de Novembro de 1971. A sua audição pública realizou-se no ano seguinte, a 20 de Março, na basílica da Imaculada Conceição, em Washington, DC, com a interpretação do próprio autor.

É então que Olivier Messiaen, tratando o mais inefável dos dogmas cristãos, recolhe, pelo uso da *linguagem comunicável*, a uma expressão denotativa por meios musicais. Frequentador assíduo da *Suma Teológica*, quis por certo imprimir na sua música as argúcias escolásticas de Santo Tomás de Aquino. Em suma, treze citações retiradas quer da *Suma Teológica*, do *Glória* da Missa, das *Litanias do Sagrado Nome de Jesus*, quer do *Antigo* e do *Novo Testamento*, nos acompanham melodicamente¹⁹¹.

A dar forma à obra temos os ritmos hindus, o material temático procedente do canto dos pássaros de vários continentes e das polifonias ternárias dos aleluias gregorianos de diversos ofícios, e os elementos de índole colorística e tímbrica, proporcionada pelas detalhadas indicações de registação organística da obra e pelos diversos modos e “raças” de acordes. “Em suma, uma evocação cósmica e ecuménica do mais insondável dos mistérios cristãos”¹⁹².

No total, nove meditações (número perfeitíssimo, igual a três vezes três, o que não será por acaso) são-nos propostas, em geral sem títulos, mas identificadas pelos comentários do autor.

Em três das meditações (símbolo ternário), na primeira, na terceira e na sétima, são enunciadas proposições aquinianas. Na primeira, *Le Père des étoiles*, dedicada a Deus Pai, o “não gerado”, o tema do cântico das estrelas¹⁹³ enquadra a primeira citação: “Em relação às pessoas que dele procedem, o Pai qualifica-se assim: paternidade e espição; enquanto Princípio que não tem princípio, qualifica-se assim: ele não é de um outro; reside aí precisamente a propriedade da inascibilidade, designada pelo nome de Não Gerado”. É com este termo técnico que o trecho termina, em fortíssimo no pedal. A

¹⁹¹ Cf. S. BRUHN, *Messiaen's interpretations of holiness and Trinity: echoes of medieval theology in the oratorio, organ meditations, and opera* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008), 124.

¹⁹² PAES, “A transcendência na música de Messiaen”, 48.

¹⁹³ Trata-se de uma melodia composta cujas notas correspondem aos astros do nosso sistema solar (cf. O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tom. VII (Paris: Alphonse Leduc, 2002), 152-156.

terceira meditação, dedicada às relações de Deus (paternidade, filiação, espiração e processão), num fundo de ritmos indianos, que simbolizam a cor e a luz, proclama: “A relação real em Deus é realmente idêntica à essência”¹⁹⁴. Já na sétima, dedicada à Santíssima Trindade, tripartida entre uma introdução e uma coda – na qual “sete acordes misteriosos” (número perfeito, quiçá uma menção dos sete dons do Espírito Santo) de “raças” e durações diferentes preludiam o canto de um pássaro de Persépolis – numa secção de trio (símbolo trinitário), entre um canto duma ave marroquina, o *bulbul*, e um *ostinato* rítmico ressoam estas palavras: “O Pai e o Filho amam, pelo Espírito Santo (o Amor que deles procede), tanto a eles próprios como a nós mesmos”.

Noutras meditações, temas específicos designam cada um dos atributos divinos. Na segunda, a aclamação do Aleluia de *Dédicace* anuncia a santidade de Deus (uma aclamação que é essencialmente oração dirigida ao Criador que, apesar de ser infinitamente outro, veio até nós para connosco sofrer¹⁹⁵. Na quinta, três temas correspondem a três atributos: a imensidade, a eternidade e a imutabilidade, aos quais se segue uma passagem dedicada à terceira pessoa da Santíssima Trindade, e um último tema intitulado *Dieu est amour*, uma alusão à cruz, este “supremo testemunho do amor de Deus por nós”¹⁹⁶. Na oitava encontramos a resposta a todos os atributos divinos: a simplicidade de Deus, evocada pelo tema gregoriano do Aleluia de *Toussaint*, a nu, sem acompanhamento, sobre o *cornet*¹⁹⁷ do positivo¹⁹⁸, ao qual se segue o tema *les Trois*

¹⁹⁴ MESSIAEN, *Music and Color*, 125.

¹⁹⁵ Cf. *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, 127.

¹⁹⁷ Trata-se de uma combinação específica de registos, inteiros e fraccionados, proporcionadora de uma sonoridade viva e colorida.

¹⁹⁸ Quando nos referimos ao positivo estamos a referir-nos a um determinado teclado, o qual tem uma sonoridade própria de acordo com os registos que agrupa. Assim, temos habitualmente o grande órgão, que possui registos adequados às grandes massas sonoras; o positivo com registos mais suaves e com clareza; o recitativo com tubos encerrados numa caixa expressiva; e o pedal onde encontramos os registos mais graves; podendo, nos grandes órgãos, existirem ainda mais teclados. Alguns teclados, inclusive a pedaleira, podem tocar registos de outras divisões por acoplamento.

sont Un (curiosamente em compasso ternário), com uma parte final das mais belas de serem encontradas, exegese de Mt 9, 28 e Mt 11, 30, que “desaparece muito lentamente em direcção à paz celestial”¹⁹⁹.

A sexta meditação eleva-nos ao Filho, Vida e Luz do homem (numa alusão ao passo de Jo 1, 4), usando temas da festa da Epifania, a festa da revelação da luz divina, com acordes luminosos e fortíssimos, resplandecentes de uma luz branca, uma suscitação à glória do Pai que sobre o Filho resplandece, uma tradução musical do passo da Carta aos Hebreus 1, 3²⁰⁰.

A quarta meditação resume o que de Deus podemos saber: Ele é. Com o canto do *pic noir*²⁰¹ (caracterizado pelo seu peculiar timbre, evocador de uma dimensão desconhecida e carregada de mistério) e com *clusters*²⁰² trilhados (uma evocação das três pessoas da Santíssima Trindade) a meditação termina, em fortíssimo, com uma cascata de acordes em ritmo imábico que descem precipitadamente. É a visão de Moisés, geradora de um grande silêncio, interrompido pelo canto do *Chouette de Tengmalm*²⁰³, expressão da “nossa pequenez esmagada pela fulgurância do Sagrado”²⁰⁴.

E, finalmente, a última meditação, a súpula das peças precedentes, onde o chilrear das aves, as virtuosas partes de tocata e os aleluias são chamados a “magnificar” o “tema de Deus” e o nome por ele a nós revelado. E o cantar do pequeno *bruant jaune*²⁰⁵ conclui a obra.

¹⁹⁹ MESSIAEN, *Music and Color*, 127.

²⁰⁰ Cf. *Ibid.*

²⁰¹ Em português: pica-pau preto.

²⁰² Trata-se de um acorde resultante do aglomerado de semitons cromáticos, consecutivos e distintos reproduzidos harmonicamente.

²⁰³ Em português: coruja de Tengmalm.

²⁰⁴ O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tom. III (Paris: Alphonse Leduc, 1996), 371; Cf. *idem*, *Music and Color*, 126.

²⁰⁵ Em português: escrevedeira-amarela.

3.3. Memória descritiva da quinta meditação

Mas detenhamo-nos um pouco mais naquela que Messiaen considera a meditação mais importante deste ciclo, a quinta meditação, costurada com seis secções (de sublinhar o número cinco que, curiosamente, é a pêntrade grega decorrente de 2+3 e cifra do amor, cujo nome descortinámos na última secção: Deus)²⁰⁶.

Pintado com sons alguns dos atributos divinos presentes na *Suma de Teologia*, a primeira secção irrompe numa sequência de nove notas. É o primeiro tema: *Dieu est immense* (cf. Exemplo 1). Trata-se do primeiro atributo divino, a imensidade de Deus presente em tudo, numa ubiquidade total que permanece num profundo mistério, abordado no positivo do órgão, com o fagote²⁰⁷ de 16'²⁰⁸, extremamente grave e em fortíssimo, que faz ouvir o *thème de Dieu*²⁰⁹, variado ritmicamente, com os últimos tempos aumentados.

Dieu est éternel, é o segundo atributo, interpretado por Messiaen com um “flash brilhante e colorido”²¹⁰ transmitido com as cores dos acordes, que se movem muito rapidamente em ressonância contraída, com uma registação palhetada e com um *cymbale*, ofertando tons de “um brilhante amarelo dourado, com reflexos de violeta

²⁰⁶ Cf. O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, III, 347.

²⁰⁷ Referimo-nos a um registo sonoro (ou seja, um conjunto de tubos da mesma série e com o mesmo timbre) existente no órgão. Porém, nem todos os registos são traduzidos para português. Assim deixamos algumas correspondências mais habituais: *montre*, principal; *bourdon*, bordão; *flûte*, flauta; *voix céleste*, voz celeste; *gambe*, gamba.

²⁰⁸ O comprimento dos tubos e a sua consequente altura musical é medida com unidade inglesa “pé”, equivalente a cerca de 30 cm e anotada com o sinal apóstrofo ('). Neste caso estamos a falar de um registo, o fagote, cujo tubo maior da série tem aproximadamente 4,80 m de altura.

²⁰⁹ Este tema é a “cifra” sonora da linguagem comunicável, que Olivier Messiaen utiliza para chamar à atenção do ouvinte para a palavra mais importante de toda a linguagem, o nome divino. Curiosamente, para exprimir que Deus é imenso e eterno, sem começo no espaço e no tempo e sem fim, Messiaen propõe, na terceira meditação, duas formas para este tema: a sua forma directa e retrógrada, curiosa e respectivamente usadas no início e no fim dessa meditação (cf. Exemplo 2).

²¹⁰ MESSIAEN, *Music and Color*, 126.

púrpura, de cinza prata, um pouco de castanho, de vermelho e de verde pálido”²¹¹ (cf. Exemplo 3).

E, por fim, o terceiro atributo, a imutabilidade, com o tema *Dieu est immuable*. E para dizer que o ser das coisas depende de Deus, devido à sua imutabilidade, à sua perfeição, à sua simplicidade, Messiaen propõe um timbre extraordinariamente calmo. Para tal contribui a registação (um fundo de 16’ e 8’), a escrita no terceiro modo de transposição limitada, construído com duas ragas indianas, *candrakalâ* e *lakskniça* (respectivamente com significado espiritual de beleza e de paz), cada qual com uma nota pedal que permanece na mesma nota apesar da alteração melódica e rítmica das notas superiores. De salientar o movimento cadêncial das duas frases que, após uma escrita densa (com acordes de seis sons construídos com intervalos de segundas, sétimas e até quartas aumentadas), resolve num apaziguador e simples acorde perfeito (cf. Exemplo 4).

A secção termina com *le Souffle de l’Esprit*, uma “passagem dedicada à terceira pessoa da Santíssima Trindade”²¹². Numa alusão à imagem bíblica do Espírito Santo como sopro, a música tem aqui um traço rápido e vivo (também devido ao não *legato*), em crescendo e com uma registação novamente cheia e brilhante. Na base deste tema encontramos dois motivos, primeiro em movimento directo e depois o seu inverso (também atribuídos ao Pai e ao Filho; cf. Exemplo 5), como se um surgisse do outro²¹³. Transposto a um intervalo melódico de segunda maior nas duas repetições seguintes, o tema desenvolve-se nesta última numa espécie de políndromo, utilizando as duas primeiras células rítmicas do Pai e do Filho. Assim, neste “espelho”, o “Espírito Santo

²¹¹ MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, III, 371–372.

²¹² *Ibid.*, 372.

²¹³ De notar, por um lado, que o tema do Filho aparece gradualmente (neste ciclo ele surge na meditação anterior e agora neste andamento). Por outro lado, o segundo motivo não é absolutamente simétrico.

procede do Pai e do Filho [...] como dois olhares que se cruzam”²¹⁴. Já o segundo material relaciona acordes articulados em *trilos* (curiosamente acordes de três sons) com dois fragmentos do *thème de Dieu*. Aliás, o “Espírito Santo é Deus”²¹⁵, assim comenta Messiaen.

Exemplo 1 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 38.

Exemplo 2 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, III meditação, 26-27 e 28.

Exemplo 3 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 38.

Exemplo 4 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 38.

²¹⁴ MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, III, 372.

²¹⁵ Ibid.

Exemplo 5 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 39.



Exemplo 6 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 41-42.

(le Père tout puissant) (Notre Père)

Lent

MAN. R: *ff* *f*

PED. (tir. R) *ff* *p*

G: *f* *p*

(R)

Tomando os elementos precedentes, a segunda secção transpõe-nos, alonga-os e varia-os²¹⁶.

A terceira secção abre com uma nova temática realçando, em dois temas, “dois aspectos da paternidade de Deus: *Dieu le Père tout puissant* e *Notre Père*”²¹⁷. Se o primeiro tema traduz a paternidade de Deus na sua onnipotência genesiaca, enquanto Criador e Pai de todas coisas, já o segundo tema traduz a sua paternidade em relação a nós, como o Pai benevolente para com todos os homens²¹⁸. E, para Deus todo poderoso, o Senhor de Israel e das suas doze tribos, Messiaen utiliza as doze notas (a totalidade das notas contidas numa oitava), repetindo o acorde final deste tema na base do próximo que, com uma registação brilhante, ecoa no grande órgão (cf. Exemplo 6).

²¹⁶ Cf. Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Cf. MESSIAEN, *Music and Color*, 127.

O sopro do Espírito é tomado novamente na quarta secção, agora de um modo mais desenvolvido. Uma sequência de arpejos ternários, cada vez mais viva, vai crescendo, dando lugar a uma longa tocata de acordes em *staccato* no manual do grande órgão, com o *thème de Dieu* desenvolvido em fortíssimo no pedal²¹⁹. Trata-se de uma malha de acordes, um colorido pano de fundo sob o qual acontece a actividade mais importante. “Uma verdadeira tempestade representando o Espírito”²²⁰. Percorridas cinco páginas, o tempo vai abrandando paulatinamente. “Chegamos ao ré dominante”²²¹.

Sobre as palhetas 16’, 8’, 4’ e o *cymbale* do *récti* voltamos à luz cintilante de *Dieu est éternel* com numerosas mudanças de cores: amarelo dourado, o azul de Chartres, violeta púrpura, verde e vermelho, o laranja, violeta ametista, cor de malva e o cinza pérola²²². Estamos na quinta secção e cinco são as vezes que o tema, *Dieu est éternel*, se faz ouvir, sendo que a última mais lenta. Sempre sobre a dominante, ré, para conduzir ao sol maior da próxima secção, a secção termina com o tema *le Père tout puissant* e *Notre Père*, repetidos integralmente a intervalo de segunda maior abaixo.

Dieu est amour. Uma nova secção, um novo tema, um novo ambiente sonoro. Trata-se de uma evocação da cruz, o supremo testemunho do amor de Deus por nós, e do Filho²²³. É a chave de ouro esta meditação. A acompanhar este tema, um passo evangélico encontramos na partitura: “ninguém tem maior amor do que quem dá a vida pelos seus amigos” (Jo 15, 13). Se na estrutura formal deste tema encontramos, curiosamente, uma forma ternária (a a’ b a a’) seguida de uma *codetta*, sempre em torno de sol maior, no seu corpo sonoro “são as vozes celestes do *récit*, em sol maior, que

²¹⁹ Cf. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, III, 372.

²²⁰ MESSIAEN, *Music and Color*, 127.

²²¹ MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, III, 372.

²²² Cf. *Ibid.*

²²³ Cf. *Ibid.*

dizem este amor, num tema muito lento e suave”²²⁴, “tanto quanto o amor pode ser expresso”²²⁵. E em *pianíssimo*, dando forma à *codetta*, sobre a suavidade do acorde de sol maior em posição fundamental, posteriormente invertido, ergue-se o simples e suspensivo canto da escrevedeira-amarela, aquele pássaro, com o qual Messiaen comunicava a Monsenhor Charles o fim da improvisação que esteve na origem desta meditação²²⁶. Caracterizado por uma sucessão muito doce de notas agudas repetidas e seguidas de um breve silêncio e de uma nota final mais aguda sustentada e levemente apoiada, é “nesse momento que a ternura do *bruant jaune* (num bordão 8’) indica, mais uma vez, o caminho para as Alturas”²²⁷ (cf. Exemplo 7). Somos, então, “transportados e suspensos no tempo, rodeados pelo amor”²²⁸.

Exemplo 7 MESSIAEN, *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, V meditação, 49.

Bien modéré

(gambe, voix céleste)

MAN. R: (m.d.) *PPP* (m.d.) *8^{va}* (long)

PED. G: (bourdon 8') *p* (Bruant jaune) (long)

²²⁴ Ibid. A *voz celeste* é um registro afinado um pouco acima ou abaixo dos registros de base. Para dar uma suave ondulação aos sons sustentados, Messiaen une aqui a *voix céleste* a uma *gamba* – registro mais mordente e rico em harmônicos do que as flautas – resultando numa sonoridade suave, porém cheia de cor e vitalidade.

²²⁵ MESSIAEN, *Music and Color*, 127.

²²⁶ Dos números simbólicos que costuram esta obra destaca-se também o doze, símbolo da completude, presente e determinante na quantidade de pássaros que a estruturam.

²²⁷ O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tom. V, vol. 1: Chants d'oiseaux d'Europe (Paris: Alphonse Leduc, 2000), 308. Curiosamente, é com este pássaro que Messiaen termina a II, V, VII e IX meditação.

²²⁸ J. GILLOCK, *Performing Messiaen's organ music: 66 masterclasses* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 224.

3.4. Ressonâncias teológicas da quinta meditação

A indicar o “caminho para as Alturas” assim termina e convida esta meditação sobre o mistério da Santíssima Trindade, a qual é o centro e a chave da realização do homem e, com a Encarnação, a coluna vertebral na qual repousa da totalidade da fé e onde esta encontra o seu verdadeiro sentido redentor (assim a entende São Tomás de Aquino)²²⁹.

Como víamos na análise realizada, é em função deste mistério da fé que se orienta toda a arquitectura sonora das *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Deste modo, encontramos, quer em São Tomás de Aquino, quer no seu precoce leitor, Olivier Messiaen, uma atenção especial e um tratamento cuidado do mistério trinitário. Mas haverá alguma relação entre estes dois autores? A haver, como é que ela se estabelece? Como é que Messiaen cita e expõe o pensamento de São Tomás de Aquino nesta obra e, mais concretamente, nesta quinta meditação?

Perscrutando a *Suma Teológica*, na sua primeira parte encontramos várias questões sobre a natureza divina (das quais três correspondem aos três atributos divinos tomados pelo compositor na meditação analisada)²³⁰. É verdade que Olivier Messiaen, nesta meditação, não cita claramente passos da *Suma Teológica* através da sua técnica da *linguagem comunicável*, como o faz noutras meditações deste ciclo. Porém, o uso evidente de temas, a sua descrição na partitura e a sua explicação nas notas evidencia a importância dos mesmos e questiona o ouvinte sobre a sua procedência e significado.

²²⁹ Cf. STh. II – II, q.1, a.8; q.2, a.5.

²³⁰ Cf. STh. I, q.2 – q.26.

Aproximemo-nos, então, da leitura de São Tomás e de Messiaen acerca destes três atributos divinos, da terceira pessoa da Trindade e de Deus amor.

Dieu est immense. A dar corpo a este atributo divino, a infinitude, irrompe o seu emblema musical em crescendo numa intensidade vertical e num âmbito horizontal. Diz-nos São Tomás: o ser divino não é um ser contido em algo, mas que subsiste em si mesmo, pois o mesmo Deus é infinito e perfeito²³¹. E como é que Messiaen interpreta Deus infinito e perfeito? Com um som grave, remanescente da grandeza e do poder; um timbre palhetado envolto em “mistério”, difícil de definir pois não é claro ou preciso; uma só voz, que subsiste em si, como que o “primeiro princípio” aristotélico origem da multitude, “um primeiro a quem chamamos Deus”²³².

Dieu est éternel, sem sucessão, sem começo nem fim²³³. Este segundo tema irrompe um rápido gesto coral em *fortíssimo* que, com a registação usada e a revibração resultante, arrebate-nos com um “flash brilhante e colorido”²³⁴. Messiaen procura neste gesto o que o próprio chama de *éblouissement*. Um clarão luminoso que permanece deixando o seu eterno rasto no tempo (pois Messiaen deixa ressoar a textura sonora deste acorde)²³⁵. “A eternidade não é mais do que o próprio Deus”²³⁶, conclui São Tomás, e o *éblouissement* nada mais é que dar cor à percepção da Verdade, enternecendo a nossa sensibilidade, estimulando a nossa imaginação, agudizando a

²³¹ Cf. STh. I, q.7, a.1.

²³² STh. I, q.9, a.1.

²³³ Cf. STh. I, q.10, a.1, sed cont.

²³⁴ MESSIAEN, *Music and Color*, 126.

²³⁵ Messiaen utiliza notas de valor acrescentado. Esta técnica assenta na substituição das noções de compasso e pulsação pela percepção de uma duração curta (por exemplo: uma semicolcheia). Resultado: a música fica “amétrica”, sem compassos regulares. A este propósito propomos a audição do andamento *Louange à l'Éternité de Jésus*, do *Quatuor pour la fin du temps* (1941), onde Messiaen, conduzindo docemente o solo do violoncelo e o batimento regular do acompanhamento em acordes do piano, costura um andamento “infinitamente lento” com notas de valor acrescentado guiando-nos para lá da noção de tempo, numa música que se revela a profecia do eterno.

²³⁶ STh. I, q.10, a.2, ad.3.

nossa inteligência, permitindo-nos superar os conceitos e abordar o que está para cima da razão e da intuição, é dizer a Fé²³⁷.

Dieu est immuable. É o terceiro atributo divino que se segue. Quando São Tomás fala de Deus imutável e imóvel não O entende parado, inerte, morto, sem sentimento, mas em pleno movimento. O homem está submetido ao tempo, balançando entre o passado e o futuro, mas Deus é sempre presente, sem antes nem depois²³⁸. A tal ponto que o imutável Deus vive e desvive pelo homem, “como um pai sente ternura pelo seu filho” (Sl 103, 13). E esta compaixão pelo homem leva Deus a entregar o seu Filho ao mundo (cf. Jo 3, 16). Cristo é a garantia que o Pai nos ama (cf. 1 Jo 4, 10) e Ele mesmo se entrega à morte como maior prova de amor (cf. Jo 15, 13). Curiosamente, são os ritmos hindus que aqui, na meditação, falam de Deus. O significado de Deus imutável combina *candrakalâ* (beleza) e *laskskmîça* (paz). Do imutável Deus é criada a eterna fundação da ordem cósmica da qual surge a beleza, assim como da ordem humana que é a medida de qualquer coexistência pacífica²³⁹. Deus é, assim, o “acto puro”²⁴⁰ capaz de dar e manter o ser das coisas²⁴¹. E por ser acto puro, “em Deus não há nenhum tipo de composição pois é completamente simples”²⁴². É sobre esta imutabilidade e simplicidade (“pintada” naquela nota pedal do tema) que a criação e a humanidade (mais ou menos harmónica, como vemos na densa malha harmónica) se move.

Um outro elemento digno de atenção é o tema dedicado à terceira pessoa da Trindade: *le Souffle de l'Esprit*. Messiaen explica-nos o desenho melódico deste tema:

²³⁷ Cf. MESSIAEN, *La musique sacrée*, 10.

²³⁸ Cf. STh. I, q.9, a.2.

²³⁹ Cf. BRUHN, *Messiaen's interpretations of holiness and Trinity*, 127.

²⁴⁰ STh. I, q.9, a.1.

²⁴¹ Cf. STh. I, q.9, a.2.

²⁴² STh. I, q.9, a.1.

dois são os temas que o compõem, um atribuído ao Pai, e o outro, o seu inverso, atribuído ao Filho, como se este surgisse do Pai. O Espírito é este espelho, este cruzamento de olhares entre o Pai e o Filho. Audaz o tratamento musical desta questão. Mas vejamos como é que São Tomás aborda a pessoa do Espírito Santo. Na questão 37 vemos que para que o Pai e o Filho se amem mutuamente é necessário que o seu mútuo amor, o Espírito Santo, proceda de ambos; assim, enquanto origem, o Espírito Santo não é um meio mas a terceira Pessoa da Trindade; e, enquanto relação mencionada, é o vínculo dos dois procedente de ambos²⁴³. Uma gramática e uma síntese diferente mas não divergente aferimos no tema *le Souffle de l'Esprit* e neste passo da Suma Teológica. Um segundo elemento do tema é o “Sopro” (*le Souffle*). Intencionalmente, Olivier Messiaen faz corresponder o Espírito ao seu étimo veterotestamentário: *ruah* (sopro). O próprio São Tomás assume esta posição ao sugerir que “pela sua significação, nas coisas corpóreas, a palavra espírito parece indicar um certo impulso e moção”²⁴⁴, e “se se considerar o pressuposto à aspiração, o Espírito Santo procede do Pai e do Filho [...] porque procede deles como o amor que os une”²⁴⁵. É ao sopro, ao expirado, capaz de mover e impulsionar a vontade daquele que ama até ao amado, que chamamos de Espírito. E, é do Pai e do Filho que Messiaen faz o Espírito proceder.

Por fim, o último tema: *Dieu est amour*. Messiaen refere-se concretamente à cruz de Cristo, “o supremo testemunho de amor de Deus por nós”²⁴⁶, na qual invocamos a segunda pessoa da Santíssima Trindade: o Filho. Como víamos anteriormente, o passo do evangelho joanino (cf. Jo 15, 13) acompanha-nos neste tema. Para dizer este amor, este dar a vida pelos seus amigos, Messiaen sugere uma registação suave e doce

²⁴³ Cf. STh. I, q.37, a.1.

²⁴⁴ STh. I, q.36, a.1, sed cont.

²⁴⁵ STh. I, q.36, a.4.

²⁴⁶ MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, III, 372.

(proporcionada pela *gamba* e a *voz celeste*), um andamento lento (contrastante com o precedente ambiente sonoro da meditação), uma melodia densa resolvida e tranquilizada nos acordes perfeitos que cadenciam cada frase (quatro vezes em sol maior e uma em lá menor), e uma forma ternária, a qual desenha a perfeição deste amor, diferente do nosso, porque não quer as coisas porque são boas, mas querendo-as as faz boas. “Pois nisto consiste, propriamente, amar alguém: querer para ele o bem”²⁴⁷. São os traços do amor, tanto quanto o amor pode ser expressado. E é junto à cruz que Messiaen nos surpreende: pela simplicidade e ternura da escrevedeira-amarela nos convida a erguer o nosso olhar para as Alturas.

²⁴⁷ STh. I, q.20, a.1, ad. 3.

CONCLUSÃO

“Teologia e música: que relação”. Palavras do título do capítulo que abriu esta dissertação e que, chegados ao fim desta, vemos agora mais próximas do que afastadas.

Talvez ainda não seja fácil responder claramente a Jean-Claude Pinson, a propósito de uma relação entre a música moderna e a ordem do sagrado. Mas na simbiose destes dois mundos somos lançados por Olivier Messiaen. Assim, fazendo nossas as palavras de Sidónio Paes, Messiaen levanta com acuidade, senão com lucidez, a velha e insolvida questão de saber se a música é ou não uma linguagem, capaz de expressão de mensagens²⁴⁸. Como verificamos, Messiaen investe de sentido musical e extra-musical as suas obras, fazendo delas artisticamente magistrais e veículos de uma mensagem pessoal, profana ou sagrada. Nele encontramos, de um modo específico, pessoal e constante, uma intencionalidade crente a orientar a escrita composicional e um modo próprio de dizer a fé através de uma linguagem estética capazes de, como diz o Papa Bento XVI, suscitar aquele “sobressalto saudável” e, como víamos com Balthasar, de dar forma ao divino, introduzindo-o nas categorias do espaço e do tempo. Poderemos então dizer que a arte e, neste acaso a música, é dotada de um *plus*, capaz de nos situar no limite dos limites humanos, no beiral do divino Mistério. Não havendo palavras que descrevam a Palavra, o *éblouissement* da música de Olivier Messiaen convida-nos a acolher este *plus*, a gerar uma atitude de reverência, adoração e aliança, superando os conceitos e abordando o que está a cima da razão e da intuição, é dizer a fé. De facto, pelas suas características, pela sua imaterialidade, a música consegue “representar a

²⁴⁸ Cf. PAES, “A transcendência na música de Messiaen”, 58.

concentração e a expansão, a intensidade [...] ou o dinamismo de Deus, precisamente para além da dimensão intelectual, verbal, visível, como pura forma imediata da verdade”²⁴⁹. Deste modo, encontramos plausibilidade na afirmação de uma *theologia in musica*. Como dizia o Padre José Mourão, um nexos de contornos nebulosos e afinidades secretas aproxima a teologia e a música.

De realçar, a este propósito, a tese de Piqué Collado. A sua proposta metodológica conduz-nos a uma abertura da musicologia (pela noção de “emoção empática”, pela atenção dada aos recursos técnicos musicais como meios válidos à eloquência da teologia e da percepção da revelação do Mistério) e a uma abertura teológica (propondo, tal como outros teólogos, a música como um *lugar teológico*). Quanto à primeira proposta, efectivamente, nem toda a música tem este propósito e este lado religioso, se bem que, como nos disse Messiaen, pela escuta, este pode ser evocado no ouvinte. Já no que respeita à segunda proposta, pelos estudos existentes e até pelo percurso que fizemos, vemos que é possível haver um *plus* na música e de aspectos teológicos na própria escrita musical (em Messiaen isto mesmo atestamos de um modo implícito e explícito, se bem que em alguns casos seja pertinente uma leitura e um discurso teológico). Porém, tratando-se o termo “lugar teológico” de uma expressão técnica e já consagrada na história da teologia e, por tanto, com um significado muito próprio, talvez revele-se forçoso, devido à sua carga histórica, ampliá-lo a uma nova realidade, como é o caso da arte e da música. Por outro lado, apesar deste “formalismo terminológico”, como observamos, quer a Tradição e o Magistério da Igreja, quer a própria reflexão sistemática e a reflexão e a música de Olivier Messiaen convidam-nos a dar atenção à arte e à música como um possível lugar “kairológico” do encontro entre

²⁴⁹ BALTHASAR - SEQUERI, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart. Anti-prometeo: Il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*, 37.

Deus e o homem, de que é exemplo o contacto de Santo Agostinho com os hinos ambrosianos.

Adentramo-nos na *méditation* sobre o mistério trinitário, sob a “batuta” e a “pena” de Messiaen. Um exemplo, tanto ilustrativo como limitado, da inaudita imaginação e da ciência da linguagem que Messiaen pretendia clara e inteligível (explicitada pelos discursos subsidiários e esclarecidas pelas citações bíblicas e teológicas), para transmitir uma nobre mensagem de amor à natureza, de amor humano e, sobretudo, de amor a Deus²⁵⁰. *Méditation sur le mystère de la Sainte Trinité* revela-se, assim, numa música que não se esgota nos seus próprios sons, no todo de uma “obra aberta sobre o infinito”²⁵¹. Uma obra que faz jus às palavras de Tournemire sobre esse jovem organista recém-formado, na sua carta de recomendação ao Padre Hemmer: “Chez Messiaen, tout est prière”²⁵².

“Sobre a terra, sem os nossos olhos não haveria cor, sem os nossos ouvidos não haveria música. Após a morte e a ressurreição, veremos cores maravilhosas, entenderemos músicas maravilhosas. Diz São Paulo: ‘o olhar não viu, o ouvido não entendeu o que Deus tem reservado para àqueles que ele ama’ (1 Cor 2,9)”²⁵³.

²⁵⁰ Cf. PAES, “A transcendência na música de Messiaen”, 58.

²⁵¹ Ibid, 61.

²⁵² N. SIMEONE, “‘Chez Messiaen, tout est prière’: Messiaen's appointment at the Trinité”, in *The Musical Times* 145, 1889 (2004), 40.

²⁵³ MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, VII, 316.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

a. Obras de Olivier Messiaen

- MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Bruxelles*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.
- . *Conférence de Notre-Dame*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- . *Conférence de Kyoto*. Paris: Alphonse Leduc, 1985.
- . *La musique sacrée: recherches et expériences spirituelles*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- . *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. Paris: Alphonse Leduc, 1973.
- . *Music and Color: conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- . *Saint François d'Assise*. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1999.
- . *Technique de mon langage musical*. Vol. 1. Paris: Leduc, 1944.
- . *Technique de mon langage musical*. Vol. 2. Paris: Leduc, 1944.
- . *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tom. III. Paris: Alphonse Leduc, 1996.
- . *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tom. V. Vol. 1: Chants d'oiseaux d'Europe. Paris: Alphonse Leduc, 2000.
- . *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tom. VII. Paris: Alphonse Leduc, 2002.

b. Outras fontes

AGOSTINHO. *Confessionum*. PL 32: 657–868 (= *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2001).

———. *De beata vita*. PL 32: 957–976.

———. *De civitate Dei*. PL 41: 13–804.

———. *De immortalitate animae*. PL 32: 1021–1034.

———. *De musica*. PL 32: 1079–1194.

———. *De ordine*. PL 32: 977–1020.

———. *Enarrationes in psalmos* (1-078). PL 36: 67–1027.

———. *Epistolae 138*. PL 33: 61–1094.

———. *Sermones 336*. PL 38: 1471–1475.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *Stromata*. PG 8: 685–1382.

JERÓNIMO. *Epistolae 107*. PL 22: 867–878.

JOÃO CRISÓSTOMO. *Expositio in psalmos*. In PG 55: 495–499.

TOMÁS DE AQUINO. *Summa Theologiae* (= *Suma Teológica (Suma de Teología, Parte I*. Tom. 1. Madrid: BAC, 2001⁴; *Suma de Teología, II-II*. Tom. 3. BAC, 1990)).

2. Magistério

CONCÍLIO VATICANO II. *Constitutio dogmatica de divina revelatione, Dei verbum*.

In ASS 58 (1966): 817–835.

———. *Constitutio de sacra liturgia, Sacrosanctum concilium*. In ASS 56 (1964): 97–138.

BENTO XVI. *Dum Summus Pontifex apud Sacellum Sixtinum Artifices alloquitur*. In

AAS 101, 12 (2009): 1045–1052.

JOÃO PAULO II. *Lettre du Pape Jean-Paul II aux Artistes*. In AAS 91 (1999): 1155–1172.

PAULO VI. *Bonarum artium cultoribus ex Italica Sodalitate v. d. “Messa dell’artista”, qui in Sacello Sixtino interfuerunt Sacro a Beatrissimo Patre celebrato*. In AAS 56 (1964): 438–444.

PIO X. *Tra le sollecitudini*. In ASS 36 (1903): 329–339.

PIO XII. *Musicae sacrae disciplina*. In ASS 48 (1956): 5–25.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS. *De musica sacra*. In ASS 50 (1958): 630–663.

———. *Instructio de musica in sacra liturgia*. In AAS 59 (1967): 300–320.

3. Estudos

BRUHN, Siglind. *Messiaen’s interpretations of holiness and Trinity: echoes of medieval theology in the oratorio, organ meditations, and opera*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008.

GRIFFITHS, Paul. “Messiaen, Olivier”. In MARCY, L. (ed.). *Grove Music Online*. <http://www.grovemusic.com> (acedido a 8 de Junho de 2013).

PETER, Hill – NIGEL, Simeone. *Messiaen*. New Have e Londres: Yale University Press, 2005.

PIQUÉ COLLADO, Jorge. *Teología y música: una contribución dialéctico-transcendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Serie Teologia 132. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006.

SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the theologian*. Farnham: Ashgate, 2010.

———. *Olivier Messiaen's system of signs: notes towards understanding his music*. Farnham: Ashgate, 2008.

4. Bibliografia geral

- ANTUNES, José. “Olivier Messiaen: ressonâncias teológico-litúrgicas no diálogo entre música e espiritualidade”. In *Olivier Messiaen (1908-1992): estudos*, 98. Porto: CITAR/UCP - Escola das Artes, 2009.
- . *Soli Deo gloria: um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã*. Porto: UCP, 1996.
- BALMER, Yves. “Religious Literature in Messiaen’s Personal Library”. In SHENTON, Andrew (ed.), *Messiaen the theologian*. Farnham: Ashgate, 2010: 15–28.
- BALTHASAR, Hans Urs Von. *Gloria: una estética teológica*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- . *Verbum caro*. Brescia: Morcelliana, 1968.
- BALTHASAR, Hans Urs von – SEQUERI, Angelo. *Lo sviluppo dell’idea musicale. Testimonianza per Mozart. Anti-prometeo: Il musicale nell’estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*. Milano: Glossa, 1995.
- BENAZZI, Natale. *Arte e teologia: dire e fare la bellezza della Chiesa: un’antologia su estetica, architettura, arti figurative, musica e arredo sacro*. Bologna: EDB, 2003.
- BENITEZ, Vincent. *Olivier Messiaen: a research and information guide*. New York: Routledge, 2008.
- . *The fusion of the philosophies of Saint Thomas Aquinas and Henri Bergson in Olivier Messiaen’s theology of time*, 2007. <http://oliviermessiaen.net/sitedocs/papers/Benitez.pdf> (acedido a 9 de Agosto de 2011).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *L’idiota*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- DUQUE, João. “A estética na era pós-metafísica”. In *Communio* 3, XXV (2008): 289–300.
- . “Estética e religião: história de um desencanto”. In *Communio* 1, XVIII (2001): 5–14.
- EPSTEIN, Heidi. *The nature of the relationship between music and theology according to Oskar Söhngen and Olivier Messiaen*. Montreal: McGill University, 1990.

http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=59296&local_base=GEN01-MCG02 (acedido a 8 de Junho de 2013).

- FORT, Bernard. “Olivier Messiaen: le choix du modèle naturel”. In *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009): 79–90.
- FREITAS BRANCO, João. “A *Transfiguração*: oratória de Olivier Messiaen”. In *Communio* 2, XXV (2008): 205–215.
- GÉROLD, Théodore. *Les pères de l'église et la musique*. Paris: F. Alcan, 1931.
- GILLOCK, Jon. *Performing Messiaen's organ music: 66 masterclasses*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- GIRAULT, Hervé. “Olivier Messiaen: un héritage à comprendre”. In *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009): 91–116.
- GUIBERTEAU, Francine. “Olivier Messiaen ou l'expérience de la beauté de Dieu”. In *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009): 53–78.
- HELLER, Karin. “Olivier Messiaen and Cardinal Jean-Marie Lustiger: Two Views of the Liturgical Reform according to the Second Vatican Council”. In SHENTON, Andrew (ed.), *Messiaen the theologian*. Farnham: Ashgate, 2010: 63–82.
- . “Olivier Messiaen et le renouveau liturgique dans l'Église de France du XXe siècle”. In *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009): 9–34.
- IDE, Pascal. “Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l'infinité de Dieu”. In *Nouvelle Revue Théologique* 121, 3 (1999): 436–453.
- LUSTIGER, Jean-Marie. “Musicien de l'Invisible”. In *Olivier Messiaen Homme de Foi*. Paris: Trinité Media Communication, 1995: 7–8.
- MARMION, Columba. *Christ in His mysteries*. London: Sands & Co., 1939.
- MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence: Alinea, 1989.
- MOTA, António. *Olivier Messiaen e o Livro do Saint Sacrement - estudo analítico e estilístico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007.
- MOURÃO, José. “A estética, na fronteira da experiência de Deus”. In *TriploV* 10 (2011). http://novaserie.revista.triplov.com/numero_10/jose_augusto_mourao/index.html (acedido a 7 de Junho de 2013).

- . “A música como realidade e como metáfora, nas Confissões”. In *As Confissões de Santo Agostinho, 1600 anos depois: Presença e Actualidade, Lisboa, 13 a 16 de Novembro de 2001*. Lisboa: UCP, 2002: 729–744.
- . “Liturgia, comunicação e modernidade”. In *Communio* 1, XVIII (2001): 15–27.
- . “Para uma estética de comunicação litúrgica”. In *Communio* 3, XXV (2008): 307–317.
- O’DONNELL, John. *Hans Urs von Balthasar*. London/New York: Continuum, 2000.
- PAES, Sidónio. “A música segundo Messiaen”. In *Colóquio Artes* 97, 2^a (Junho, 1993): 47–60.
- . “A transcendência na música de Messiaen”. In *Colóquio Artes* 98, 2^a (Setembro, 1993): 47–61.
- PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001⁹.
- . *Leis*. São Paulo: EDIPRO, 1999.
- RATZINGER, Joseph. *Introdução ao Espírito da Liturgia*. Lisboa: Paulinas, 2001.
- RÉMOND, René. *Les crises du catholicisme en France*. Paris: Éditions Cana, 1996.
- ROSA, José M. Silva. *Da Ambiguidade da Música na Antiguidade tardia e no Pensamento De Sto. Agostinho*. LusoSofia Press, 2004.
http://www.lusosofia.net/textos/rosa_jose_as_confissoes_de_santo_agostinho.pdf
(acedido a 8 de Junho de 2013).
- SANTI, Giancarlo. *Arte e liturgia: l’arte sacra a trent’anni dal Concilio*. Milano: Edizioni Paoline, 1993.
- SAMUEL, Claude. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Belfond, 1967.
- SCHLOESSER, Stephen. “The Charm of Impossibilities: Mystic Surrealism as Contemplative Voluptuousness”. In SHENTON, Andrew (ed.), *Messiaen the theologian*. Farnham: Ashgate, 2010: 163–182.
- SIMEONE, Nigel, “‘Chez Messiaen, tout est prière’: Messiaen’s appointment at the Trinity”. In *The Musical Times*, vol. 145, 1889 (2004): 36–53
- . “Making music in occupied Paris”. In *The Musical Times*, vol. 147, 1894 (2006): 23–50.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1977.

TEIXEIRA, Alfredo – DELGADO, Cristina. “A emancipação do sagrado e a paródia do religioso: Notas exploratórias sobre a criação musical na segunda metade do século XX”. In *Revista Portuguesa de Ciências das Religiões* 3. II (2003): 35–62.

TOURY, Arnaud. “De la liturgie au concert: la ‘principale originalité’ d’Olivier Messiaen?” In *La Maison-Dieu* 258, 2 (2009): 35–52.