



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (1.º grau canónico)

TIAGO ALEXANDRE DE JESUS SILVA

**Música e teologia, música como teologia:
uma *sonata* teológica**
A música na estética teológica de Pierangelo Sequeri

Dissertação Final
sob orientação de:
Professor Doutor José Jacinto Ferreira de Farias

Lisboa
2015

*Sobre os rios de Babilónia nos sentámos a chorar
com saudades de Sião.
Nos salgueiros das margens,
dependurámos nossas harpas.*

*Aqueles que nos levaram cativos
queriam ouvir os nossos cânticos,
e os nossos opressores uma canção de alegria:
«Cantai-nos um cântico de Sião».*

*Como poderíamos nós cantar um cântico do Senhor,
em terra estrangeira?
Se eu me esquecer de ti, Jerusalém,
esquecida fique a minha mão direita.*

*Apegue-se-me a língua ao paladar,
se não me lembrar de ti,
se não fizer de Jerusalém
a maior das minhas alegrias.*

Salmo 136 (137)*

* Tradução litúrgica: *Liturgia das Horas, Terça-feira IV, Vésperas.*

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AA.VV.	vários autores
cân.	cânone
cap.	capítulo
CCCM	<i>Corpus Christianorum. Continuatio Mediævalis</i> (Brepols 1966ss).
CCSL	<i>Corpus Christianorum. Series Latina</i> (Brepols 1953ss).
cf.	confrontar
cit.	citado
CSEL	<i>Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum</i> (Vindobonæ 1866ss).
dir.	direcção
DH	H. DENZINGER/P. HÜNERMANN, <i>Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum</i> (São Paulo: Paulinas/Loyola 2007 [Original 1991]).
Ed.	Edições
et al	e outros
in	em
nº	número
p. ex.	por exemplo
PG	J.-P. MIGNE, <i>Patrologiae Cursus completus. Series graeca</i> , 166 vols. (Paris 1857-1886).
PL	J.-P. MIGNE, <i>Patrologiae Cursus completus. Series latina</i> , 222 vols. (Paris 1844-1864).
pt.	português/portuguesa
SCh	<i>Sources Chrétiennes</i> (Paris: Éditions du Cerf 1955ss).
séc.	século/séculos
trad.	tradução
UCP	Universidade Católica Portuguesa
vol.	volume/volumes

INTRODUÇÃO

Seja-nos permitido começar esta *Ouverture* de forma abrupta (à imagem daquele portentoso acorde de *Mi bemol maior*, no *fortissimo* do órgão do primeiro compasso da *Sinfonia dos mil*¹), fazendo uma confissão temerária: se de nada nos servisse o modesto esforço aqui empreendido de pensar teologicamente a música, se para nada nos valesse a laboriosa dissecação do complexo discurso de Pierangelo Sequeri, se em nada redundasse o labirinto de temas que nos foram surgindo ao longo desta Dissertação, ainda assim restar-nos-ia um último reduto de interesse, um derradeiro suspiro de contentação intelectual — porque, ao menos uma vez na vida, foi-nos dada a oportunidade de perceber um pouco melhor o que é a *forma sonata*.

Deixaremos, para já, a *sonata* em paz, na esperança de provocar aquele silêncio característico que antecede o primeiro gesto do maestro em qualquer sala de concerto digna desse nome. Até porque na plateia ainda se ouve um certo ruído de fundo, o burburinho inquieto das conversas sussurradas daqueles curiosos que desejariam saber um pouco mais acerca do que vão ouvir, ou o estalido plástico dos rebuçados de mentol daqueles que cepticamente não esperam nada de novo. O ruído não é vazio de sentido, talvez seja mesmo necessário. Aliás, seria até justo que alguém se levantasse da sua cátedra de espectador e com um grito iniciasse uma revolução. Porque a música que está para ouvir não merece, de facto, a solenidade de um silêncio esperançoso.

A começar pelo título do concerto! Afinal, que pode o teólogo dizer acerca de música? E que pode o violoncelista, dando os últimos retoques à afinação da sua corda *Sol*, esperar de um auditório teológico? Pensará seguramente, ele e toda a orquestra, algo semelhante a isto: «como poderemos nós cantar um cântico de Sião em terra estrangeira?»². E, decerto, terá as suas razões para pensar assim. Mas talvez não sejam suficientes para ter razão. Porque essa «terra estrangeira» é bem diferente daquilo que ele imagina. Nada tem que se pareça com a opressora Babilónia. Pelo contrário, é ape-

¹ Trata-se da *Oitava Sinfonia* de G. Mahler, que exige para a sua exibição mais de mil músicos em palco, num total orquestral e coral que alterna entre a tensa espera “do alto” (no uso do texto latino da sequência *Veni Creator*) e a transfiguração “de baixo” da natureza (com a citação da última cena do *Fausto* de Goethe).

² Cf. *Sl* 136 (137), 4.

nas um bairro vizinho da grande Sião onde ele próprio habita. Porventura, um bairro de emigrados, que falam um dialecto estranho. Talvez seja esse o principal problema deste concerto. E talvez não tenha sido por acaso que este acorde abrupto aqui temerariamente colocado esteja sob o signo da inspiração de Mahler. Logo no segundo compasso, os *mil* soam pela primeira vez, em coro: *Veni, veni Creator Spiritus*. Como que suplicando por alguma graça do Alto que abençoe um reencontro (fugaz, de passagem) entre velhos amigos.

O encontro entre música e teologia, adormecido durante demasiado tempo, parece nos últimos anos acordar lentamente do seu torpor silencioso (talvez demasiado sonoro)³. O tema tem suscitado nas últimas décadas o interesse de alguns teólogos⁴, em parte contextualizado por aquilo que poderíamos considerar, de modo geral, um renovado empenho do pensamento teológico numa redescoberta da potencialidade estética do cristianismo e dos nexos profundos entre o corpóreo e o espiritual, o sensível e o inteligível, teologicamente formulados.

Não temos a pretensão de afirmar que este esforço não se faça presente, numa leitura transversal, no longo percurso de toda a tradição teológica, na qual nos inserimos hoje como pequenos «anões aos ombros de gigantes»⁵. Contudo, não nos parece intelec-

³ Este silêncio é de certa forma justificado, por um lado, porque a música como que frustra à partida todas as tentativas de se dizer algo (não só teológico) sobre ela, e por outro lado, porque o processo da comunicação musical é de certo modo opaco: é communmente aceite que a música é um poderoso meio comunicativo, mas *como* comunica e *o que* comunica são tudo menos questões com uma resposta clara. Além disso, o tema da música em teologia abarca uma inúmera panóplia de desdobramentos que contribuem para uma certa fragmentação das abordagens: a leitura em sede de ciência litúrgica é vastíssima (veja-se, p. ex., F. RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati* (Roma: Edizioni VLC 2000) e J. ANTUNES, «*Soli Deo Gloria*». *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã* (Porto: UCP/Fundação Eng^o António de Almeida 1996); a análise dos aspectos teológicos de determinada composição musical é recorrente; a música como metáfora teológica é um lugar comum — veja-se, p. ex., alguns dos casos mais fecundos: a “vida como polifonia” que perpassa a obra de D. Bonhoeffer, particularmente D. BONHOEFFER, *Resistencia y sumisión: Cartas y apuntes desde el cautiverio* (Salamanca: Sígueme 2004 [Original 1983]) e “a verdade sinfónica” de H. U. VON BALTHASAR, *La verdade es sinfónica. Aspectos del pluralismo cristiano* (Madrid: Ed. Encuentro 1979 [Original 1972]); o esforço de “colagem” da musicologia à teologia tem sido um filão explorado particularmente por J. SPENCER, *Theological Music. Introduction to Theomusicology* (New York: Greenwood Press 1991); a inclusão de referências à música na análise da arte em geral em chave estético-teológica é um tópico bastante frequentado pela teologia contemporânea.

⁴ A abordagem teológica da música, *tout court*, é menos frequente, mas ainda assim tema de um interesse específico de alguns autores mais recentes: excluindo P. Sequeri, limitamo-nos a nomear apenas alguns exemplos de abordagens monográficas inteiramente dedicadas ao específico teológico da música: J.-A. PIQUÉ I COLLADO, *Teologia e Musica. Dialoghi di trascendenza* (Milano: San Paolo 2013); J. BEGBIE, *Theology, Music and Time* (New York: Cambridge University Press 2010 [Original 2000]); M. HEANEY, *Music as Theology. What Music Has to Say about the Word* (Eugene: Pickwick Publications 2012). A autora deste último ensaio tem mesmo um apostolado de evangelização através da música a explorar com interesse (veja-se maevelouiseheaney.com [consultado a 15/02/2015]).

⁵ IOANNIS SARESBERIENSIS, *Metalogicon*, III, 4 in *CCCM-98*, 116. A expressão aparece atribuída por João de Salisbury a Bernardo de Chartres. Um dos vitrais da Catedral de Chartres apresenta precisa-

tualmente injusto afirmar que a teologia, ao longo dos seus desenvolvimentos históricos, nem sempre soube tirar o maior partido do universo de desdobramentos, do espectro de acentuações, e principalmente do repositório de consequências teóricas e práticas que a questão potencia. Particularmente na relação com a música, a «análise teológica [...] permanece ainda hoje esporádica, e o retomar do interesse filosófico pelo pensamento musical está apenas no começo»⁶. É certo que os riscos de uma “esteticização” da fé (e da teologia) são reais, e reaparecem invariavelmente em algumas das formas como por vezes se aborda este tema. Mas também (permitimo-nos aqui uma intuição *a priori*, com a expectativa benévola que estas palavras introdutórias esperam suscitar) é razoável pensar que a exploração das relações (por contraste, por justaposição ou por analogia) entre estética e teologia deva ser vista como uma consequência directa, como quem absorve todas as lições que a premissa suscita, do que verdadeiramente significa para o discurso teológico o *Logos* Incarnado.

Por outro lado, compreende-se um certo desconforto mais ou menos constante e latente no contacto entre estes dois universos da música e da teologia. De facto, a música revela-se sempre como uma expressão sensível que escapa a qualquer tipo de conceptualização, não porque *escutar* música seja algo de superior ao *dizer* e *pensar* palavras, mas porque é próprio da música ser inefável, intraduzível, efémera. Aqui reside porventura a sua força criativa e expressiva, mas também os seus muitos limites. Não choca então que, em teologia, haja tanto ainda por explorar nesta área. Ao invés de desmotivar os teólogos, a (aparente?) insondabilidade da música pode suscitar à partida uma douta curiosidade, que conduza ao desejo de captar analiticamente os pontos de contacto entre o som e a palavra, entre o sentimento e a razão, entre o a-semântico e o conceptualizável. E pode possibilitar, certamente, a aprendizagem imediata de uma originária máxima de sabedoria em teologia: também o Mistério de Deus, infinitamente mais do que a música, merece o apelido de *Indizível*⁷.

Se o próprio “objecto” de estudo da teologia se escapa por entre os dedos de qualquer manipulação conceptual, que poderemos ainda esperar quando se lhe junta

mente os evangelistas aos ombros dos profetas. A expressão foi depois usada por Newton para se referir ao prodigioso desenvolvimento das ciências naturais.

⁶ P. SEQUERI, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana 2005) 5.

⁷ «Inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda» (IV CONCÍLIO DE LATRÃO, cân. 2, *De errore abbatiss Ioachim*, DH 806). A sapiente e sempre profícua verdade de uma *teologia negativa*, posta em evidência pelo IV Concílio de Latrão como uma referência epistemológica para toda a tradição teológica, recebe uma particular relevância na aplicação específica à abordagem estético-teológica, que merece ser sempre lembrada, e assimilada como um desdobramento intelectual da virtude da humildade.

também a incógnita da parcela musical? A teologia tem a tarefa de dizer o indizível que é Deus, traduzir em “palavras” a Palavra, pensar o que está para lá de todo o pensável; não será esta uma tarefa suficientemente grande, para que a teologia se deva preocupar ainda com a integração deste outro elemento, o musical, que pretende ele próprio traduzir o indizível, o não conceptualizável, mas por sua vez sem palavras e sem conceitos? O desconforto mútuo, para o nosso contexto, não parece necessitar de maior explicitação.

Não pretendemos esconder em nenhum momento a dificuldade de abordar o tema sobre a relação entre música e teologia, no âmbito de uma Dissertação de conclusão do Mestrado Integrado em Teologia. Se o tema não fosse *de per se* complexo, restaria ainda a nossa pessoal dificuldade em integrar num foco tão específico o conjunto sintético apreendido ao longo de toda a formação teológica na Universidade Católica Portuguesa. Outra dificuldade imediata prende-se com a delimitação do âmbito deste trabalho numa determinada disciplina teológica. A abordagem recolhe elementos de análise do âmbito da história, da musicologia, da filosofia, da estética, da sociologia, passando tangencialmente por tópicos específicos da etnomusicologia e da semiótica musical, mas também (mais internamente) da antropologia, das ciências litúrgicas (sem a profundidade necessária), da escatologia, da soteriologia e da eclesiologia, cuja integração num discurso teologicamente articulado se pode situar (sem grande certeza metodológica da nossa parte) em sede de teologia fundamental.

As dificuldades referidas aparecem logo, como que em miniatura, no momento da escolha do título: *Música e teologia, música como teologia: uma sonata teológica. A música na estética teológica de Pierangelo Sequeri*. Como está formulado, o título pode levar a pensar, de imediato, que deveríamos elaborar a investigação a partir de uma definição precisa do que é *propriamente* música; ou do que é *propriamente* teologia; ou ainda do que é *propriamente* estética (e o significado específico do adjetivo “teológica”). Não o faremos, pelos menos a partir de uma procura quase “escolástica” de definições. Por duas razões: primeiro, porque o próprio tema da música assim o exige (seria provavelmente impossível realizá-lo, mas principalmente inócuo); depois, porque também Pierangelo Sequeri não o faz⁸.

O pensamento e a obra de P. Sequeri sobre música são o fio condutor da nossa abordagem ao tema. A eleição de um autor específico para a análise de uma área potencialmente tão vasta parece à partida redutora; mas foi-se revelando, ao longo do estudo

⁸ Cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 5.

das questões em causa e da redacção deste texto, não só metodologicamente eficaz, mas acima de tudo intelectual e existencialmente frutuosa. O desejo, porventura demasiado pessoal, de nos embrenharmos no estudo de um tema tão parcelar em teologia, como é a música, no final de um percurso formativo que necessariamente deve tender para a *síntese*, também se pode apresentar como mais um limite da nossa abordagem. No entanto, a exploração deste tema responde directamente (mas sempre de forma imperfeita, inacabada, “grávida” de futuro) ao esforço de conjugar duas paixões centrais do nosso percurso formativo: o entusiasmo pela formulação teológica da fé no Deus de Jesus Cristo e o aprofundamento teórico da prática musical, como uma constante do nosso interesse específico, desde a infância. Na perseguição deste esforço, Pierangelo Sequeri surge recentemente como um verdadeiro pedagogo. O esforço do teólogo milanês é pelo próprio assim compreendido: «desejo, com estas notas de viagem através das constelações do nexó entre música e mística que concorrem para moldar a nossa cultura, suscitar o interesse e a paixão por sínteses mais completas»⁹. Se a finalidade última do autor não pretende, obviamente, ser alcançada no âmbito deste trabalho, as suas condições de possibilidade («interesse» e «paixão») fazem-se presentes e suscitam novos horizontes de reflexão pessoal e de compromisso comunitário.

P. Sequeri¹⁰ apresenta-se já, no panorama internacional, como um nome de referência para a teologia contemporânea, particularmente pelo novo fulgor da sua reflexão teológica de inegável profundidade, concretizado num esforço de articulação do *logos* teológico com a ressonância afectiva da fé¹¹. Como afirma G. Osto, «Sequeri é um autor poliédrico. Conhecido sobretudo pela pesquisa teológica, ele explorou abundantemente os laços entre cristianismo e prática musical»¹². O tema da música não se limita a ser um interesse específico no percurso teológico de P. Sequeri, mas constitui-se mesmo

⁹ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 10.

¹⁰ Pierangelo Sequeri nasceu em 1944 em Milão. Filho de dois músicos, também ele estudou violino e composição. Foi ordenado sacerdote diocesano em 1968, e concluiu o doutoramento em teologia em 1972 (Roma). Actualmente é Presidente da Faculdade de Teologia da Itália Setentrional e professor ordinário de estética teológica na Academia das Belas Artes de Brera (Milão). Preside também ao inovador projecto *Esagramma*, que promove iniciativas e pesquisas acerca da terapia pela música dirigida a crianças e jovens com dificuldades de aprendizagem.

¹¹ Só para referir dois exemplos monográficos: P. SEQUERI, *Il Dio affidabile. Saggio di teologia fondamentale* (Brescia: Queriniana 2000³ [Original 1996]) e P. SEQUERI, *A Ideia da Fé. Tratado de Teologia Fundamental* (Braga: Frente e Verso 2013 [Original 2002]). Para uma leitura sistemática das linhas principais do pensamento teológico de P. Sequeri, veja-se J. CORREIA, *Risonanza affettiva, appello etico, stile relazionale. Tratti di una fede vivibile e visibile* (Roma: Aracne 2010) 91-276 e J. DUQUE, *A transparência do conceito. Estudos para uma metafísica teológica* (Lisboa: Didaskalia 2010) 135-148.

¹² G. OSTO, *Una teologia ben temperata. Pierangelo Sequeri e la musica* in www.mondodomani.org/reportata/osto01.htm (consultado a 7/02/2014), 1º parágrafo. O autor apresenta de forma panorâmica o pensamento teológico de P. Sequeri sobre a música, juntamente com uma detalhada bibliografia do teólogo milanês sobre o tema.

como a *tónica* de uma *sinfonia* teológica, o *acorde pivot* que permite modular a sua personalizada reflexão cristã e humanista. «Não se pode compreender o teólogo renunciando ao musicólogo»¹³. O mergulho na sua produção escrita sobre o tema, que apresenta já os contornos de um interessante *corpus* sistemático com um carácter unitário coerente, é certamente laborioso e difícil, mas ao mesmo tempo (talvez por isso mesmo) estimulante e fascinante. Ele próprio «escreveu música e muito sobre música»¹⁴. A sua análise teológica da música apresenta-se directamente em continuidade com a sua abordagem geral à estética teológica.

A reflexão estética da teologia de P. Sequeri enquadra-se no conjunto das abordagens que encontram no conceito de *estética* um significado alargado. O conceito é, à partida, ambivalente: pode designar o sentimento suscitado pela contemplação artística; na linguagem comum, parece muitas vezes confundido com “cosmética”; do ponto de vista filosófico, reflecte a abstracção conceptual que se ocupa do belo e da arte¹⁵. Este último significado foi usado pela primeira vez por A. G. Baumgarten, nas suas *Reflexões sobre o texto poético* (1735), e entra depois no título da sua obra *Aesthetica* (1750). O conceito foi explorado mais tarde por I. Kant, que na sua *Crítica do Juízo* (1790) procura estabelecer uma ponte entre as duas *Críticas* anteriores, recorrendo à noção de estética entendida como um particular tipo de juízo que se refere ao gosto, à sensação, ao sentimento¹⁶. Como área filosófica, a estética foi sujeita a diversas mutações e abordagens metodológicas, mas o filão condutor parece ser o da conjugação da abstracção filosófica com a expressão artística. Sequeri ocupa-se largamente deste aspecto da estética, como reflexão referida à arte, particularmente pelo significado que ela assume na sua relação com a religião.

No entanto, há um outro significado de estética, mais alargado, que se apresenta particularmente conveniente para a formulação sequeriana: a recuperação do seu significado etimológico. Para os gregos, *aisthesis* significava sensação, percepção; neste sentido originário, a estética reflecte sobre «a actividade concreta do sentir, uma forma da

¹³ G. OSTO, *Una teologia ben temperata*, 1º parágrafo.

¹⁴ D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore. Introduzione filosofica alla teologia di Pierangelo Sequeri* (Milano: Ancora 2007) 111. No tocante à composição musical, apenas algumas referências: *Symbolum '77*, *Quintetto per David*, *Città senza Mura*, *Bethania*, *Messa di Pentecoste* e *Messa Giubilare*. A bibliografia sobre música é bastante vasta; limitamo-nos a referir aqui as obras-chave usadas neste trabalho: para além da já citada *Musica e mistica*, veja-se também P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime. L'idea spirituale della musica in Occidente* (Roma: Edizioni Studium 2008) e P. SEQUERI, *Eccetto Mozart. Una passione teologia* (Milano: Glossa 2006).

¹⁵ Cf. D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 87.

¹⁶ Cf. D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 87; B. MORAIS, *Estética*, in R. CABRAL et al (dir.), *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, II (Lisboa/São Paulo: Verbo 1999) 282.

consciência e da experiência, qualificada e fundada na beleza»¹⁷. Assim, a estética adquire uma justa autonomia, um valor que não se reduz ao valor da verdade que é próprio da consciência lógica. Com esta opção fundamental, Sequeri pretende ir ao profundo da questão do belo no interior da fé:

O problema da relação entre estético, estático e teológico apela para conexões mais profundas e intrínsecas. De facto, ele diz respeito à substância teológica e à forma antropológica da fé, antes de dizer respeito às figuras da arte sacra. De tal forma, segundo nos parece, que a abordagem directa ao tema da relação entre religião e arte arrisca-se inexoravelmente a terminar [meramente] alusiva relativamente às questões fundamentais. E enfim, também não resolutive relativamente às questões específicas¹⁸.

Como na abordagem da estética em geral, Sequeri não está tão interessado em analisar isoladamente a *arte* musical e as suas relações com o religioso, mas antes prefere centrar-se no elo profundo que existe entre a música e a interioridade do homem. O reenvio para a origem etimológica, realizado no significado de estética, é replicado também numa aplicação ao conceito de *música*.

É necessário retomar, com fecundo significado inovador, a lição antiga: segundo a qual a música, antes e mais do que arte dos sons (da sua composição e da sua execução), é disciplina da escuta [...]. Ciência das *ressonâncias da alma* em suma, mais do que artesanato dos corpos vibrantes¹⁹.

A música como «ciência da alma», numa apropriação e expansão actualizada do sentido que a *mousiké* representava para a Grécia antiga, é o *ponto de partida* da reflexão sequeriana. A música tem a possibilidade de dizer algo de profundo (não acessível por outros meios, pelo menos do mesmo modo) sobre o mistério do homem; mas também sobre o mistério do *cosmos* criado (a grega «música das esferas» não perdeu totalmente a sua força significante): e, pela via destas mediações, chegar a dizer algo sobre o Mistério de Deus.

Este ponto de partida desdobra-se em dois grandes núcleos temáticos (aparentemente contrastantes mas, no fim, complementares entre si), que procurámos fazer corresponder aos dois primeiros capítulos do nosso trabalho, depois da apresentação de algumas breves questões introdutórias: no I capítulo, predomina o tema da «experiência

¹⁷ D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 88.

¹⁸ P. SEQUERI, *L'estro di Dio. Saggi di estetica* (Milano: Glossa 2005² [Original 2000]) 21; cf. D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 88.

¹⁹ P. SEQUERI, *Musica, teologia, liturgia*, cit. por D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 88. Infelizmente, não nos foi possível aceder a este artigo de P. Sequeri de 1990.

afectiva do divino»²⁰, a partir da exploração dos pontos de contacto entre música e sagrado, prática musical e experiência religiosa, num percurso narrativo pela história da música (dominantemente ocidental) — o que corresponde à primeira parte do nosso título, procurando evidenciar a validade de uma copulativa entre *música* e *teologia*; no II capítulo, aparece mais realçado o tema da profunda unidade cristã entre o espiritual e o sensível, que concede aos sentidos, ao *eros*, ao sentimento, uma apropriada autonomia no acesso à Transcendência (não de modo desligado, mas somente distinto da dimensão cognitiva, do *logos* racional/espiritual) — traduzido pela abordagem à «paixão teológica»²¹ por Mozart, na concretização de uma eventual *música* como *teologia*.

A estrutura do nosso trabalho aproxima-se, assim, de uma apropriação metodológica da *forma sonata*²². A palavra *sonata* é inicialmente um dos nomes usados para designar um peça instrumental, em oposição a *cantata*, que designava uma peça para voz humana. A primeira consequência fecunda da analogia que aqui queremos usar é, portanto, esta: a reflexão procurará destacar a capacidade intrínseca de “dizer” algo teologicamente relevante que a música possui, enquanto meio de expressão autónomo (sem uma necessária ligação à palavra). A peculiar força significativa da *vox instrumentalis* é um tema particularmente querido a P. Sequeri.

No entanto, a escolha da palavra *sonata* para o nosso título reflecte mais o seu significado formal em música. É na *forma sonata* (mais do que na *sonata* antiga ou clássica²³) que estamos a pensar, porque ela pode descrever de certo modo a estrutura interna do nosso trabalho. A começar pelos acordes dos primeiros compassos (1.1) que

²⁰ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 6. Esta obra monumental, juntamente com algumas intuições cronologicamente anteriores, e outros desenvolvimentos e re-exposições posteriores, serve de guia para o nosso I capítulo.

²¹ Sub-título da obra que serve de referência para o nosso II capítulo, P. SEQUERI, *Eccetto Mozart. Una passione teologia*.

²² Em música, a *forma sonata* distingue-se da *sonata*, que é uma peça musical, geralmente instrumental, em vários movimentos. A *forma sonata* refere-se à estrutura formal de uma composição, que ganha maior relevo na sua invariável aplicação ao primeiro andamento da *sinfonia* clássica, mas que se mantém como uma forma dominante na composição até ao séc. XX. É uma forma ternária ABA', *exposição/desenvolvimento/re-exposição*. Na parte A (*exposição*) são normalmente apresentados dois temas contrastantes com uma estrutura tonal binária, geralmente *tónica/dominante*, ou, no caso de tonalidades menores *tónica/relativa maior*, seguidos de um *desenvolvimento* (B), breve no período clássico, que usa fragmentos dos temas anteriores de forma livre, terminando na *re-exposição* (A'), que rerepresenta o material da *exposição* (num “duplo retorno” ao tema principal e à *tónica*), mas agora com o segundo tema recapitulado no mesmo ambiente tonal do primeiro (cf. *sonata e forma sonata* in S. SADIE [dir.], *Dicionário Grove de Música. Edição Concisa* [Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1994 (Original 1988)] 885-886 e 337-338).

²³ A escolha do uso da expressão no nosso título pode ainda destacar, de forma mais indirecta, o demorado interesse por Mozart, já que este, como figura-tipo da música do classicismo, utilizou recorrentemente a *forma sonata*. Ou melhor, a análise musical posterior é que formula e dá nome ao que se entende por *forma sonata*, precisamente pelo uso que Mozart lhe dá nas suas obras, não sendo fácil, contudo, colar o tratamento formal de Mozart a nenhuma “estática” conceptualização analítica posterior (neste aspecto, talvez Haydn tenha sido ainda mais criativo do que Mozart).

preparam e apresentam a *tonalidade* da peça. Depois, numa *exposição* longa (os dois primeiros capítulos) são apresentados os dois temas aparentemente contrastantes: a relação histórica entre música e teologia (1.2) e o reconhecimento de uma teologia musical em Mozart (II capítulo).

Por outro lado, a analogia estrutural só é aplicável ao nosso percurso dentro de certos limites: o mais notado é a ausência de um *desenvolvimento* (não só do ponto de vista formal, mas principalmente no que se refere ao conteúdo, que exigiria de modo geral um aparato crítico bastante mais vasto), passando-se imediatamente para a *re-exposição* (III capítulo). E nesta sobressai ainda um outro limite da comparação: não é só o segundo tema que é modulado (3.2), mas também o primeiro (3.1) não é uma mera repetição daquele apresentado em 1.2. Mais, os temas reaparecem agora como que justapostos e intercambiados, procurando *nuances* de uma sua mútua interpenetração.

O uso de analogias musicais ao longo do percurso será recorrente, porventura demasiado, no tocante à clareza de uma exposição escrita que se exige *académica* e *crítica*, mais do que *criativa* ou *narrativa*. Enfim, esperamos ingenuamente poder conciliar, de alguma forma, também estes dois mundos. Fazemos votos de que as ressonâncias do conjunto não sejam excessivamente musicais; antes, em sede própria, que se possa ouvir uma breve *sonata teológica*.

Não poderemos deixar de formular aqui um agradecimento sincero a todas as pessoas cuja ajuda providencial nos permitiu levar a bom termo esta investigação. Antes de mais, um agradecimento muito especial ao Professor Doutor José Jacinto Ferreira de Farias, por todo o apoio que demonstrou ao longo do processo de reflexão e redacção desta Dissertação e pela paciente espera dos resultados da nossa demorada leitura e compreensão das obras de P. Sequeri. Agradecemos a todos os amigos e colegas que nos ajudaram na revisão dos aspectos literários e estruturais do nosso trabalho: uma referência muito particular ao Dr. Alberto de Seíça, pela importante crítica musicológica ao I capítulo e pelas sugestões metodológicas providenciais; ao Dr. diácono Ricardo Figueiredo, pela perspicácia metodológica, pelo constante diálogo teológico e, enfim, pela presença amiga; ao Miguel de Cabedo e Vasconcelos, ao Manuel Tiago da Fonseca e ao Eduardo Caseiro. Um agradecimento, ainda, ao Professor Doutor José Tolentino Mendonça, pelo primeiro contacto com o pensamento teológico de P. Sequeri sobre a música, aquando da sugestão de leitura da obra *Musica e mistica*. Também ao Sr. D. João Marcos, pelo testemunho (existencial e teológico) de uma conjugação feliz entre os

mundos da estética e da fé cristã. Enfim, aos nossos pais, pelo apoio constante (a todos os níveis), sem o qual não seria possível chegarmos a este momento.

Uma nota final, apenas para referir que as traduções dos textos em língua estrangeira, particularmente do italiano, são da nossa responsabilidade. Algumas *nuances* semânticas do texto original serão indicadas em nota de rodapé. Além disso, não usaremos o novo acordo ortográfico.

I CAPÍTULO

MÚSICA E TEOLOGIA

Uma leitura teológica dos diversos paradigmas históricos da música

*A música
é a arte mais incompreensível
porque é a mais imediata*²⁴.

A afirmação de H. U. von Balthasar, pórtico de um estudo sobre a música do ainda jovem teólogo suíço²⁵, apresenta sumariamente a radical ambiguidade de que se reveste a música. Para ilustrar esta profunda ambivalência da arte dos sons, poderíamos recuar até às suas origens mitológicas. Procuraremos fazê-lo mais à frente (mesmo que brevemente), no contexto da análise dos diversos paradigmas históricos da música. Por agora, bastar-nos-ão algumas breves considerações fenomenológicas e outras tantas constatações da psicologia, para depois procurarmos traçar os contornos de um *ponto da situação* da relação entre teologia e música, a partir de algumas ideias propedêuticas de P. Sequeri sobre o tema. O nosso objectivo inicial é, então, apresentar a *tonalidade* da nossa abordagem, isto é, a análise da música na estética teológica de P. Sequeri.

²⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Saggio di una sintesi della musica* (Milano: Glosa 1995 [Original 1925]) 13.

²⁵ É, aliás, a primeira obra no catálogo balthasariano, constituindo um interessante paralelo ao *De Musica* de Agostinho, uma das primeiras obras filosóficas do Bispo de Hipona (cf. P. SEQUERI, *Prefazione* in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 8). A tradução italiana desta obra de H. U. von Balthasar foi realizada por P. Sequeri, o qual juntou ao texto algumas notas explicativas acerca de alguns conceitos musicais, para além de outros comentários e bibliografia para aprofundamentos, que constituem (arriscaríamos) uma análise paralela e autónoma do próprio teólogo italiano, numa apropriação personalizada e crítica do texto de H. U. von Balthasar. Procuraremos analisar mais a fundo este texto, em 3.1. A mesma edição contém também a tradução italiana da breve *Confissão por Mozart* de H. U. von Balthasar, e ainda um texto do próprio P. Sequeri, *Anti-Prometeo. Il musicale nell'estetica teologica de Hans Urs von Balthasar*. Para simplificar a referência, citaremos o autor correspondente a cada um dos textos (excepto a *Confissão*, que está traduzida em português), apresentando contudo a paginação da edição conjunta.

1.1. À maneira de um *status quaestionis*

A música faz parte da nossa vida. Rodeia-nos onde quer que estejamos e brota do interior da alma humana nas mais diversas situações. Serve para manifestar alegria e tristeza, júbilo e dor, faz-se presente no iniciar da vida e pode soar até durante o silencioso respeito de um enterro. A música tem, de resto, um lugar fundamental e central em todas as culturas. Pode proporcionar momentos de prazer, é usada para fins políticos, aparece na publicidade, no cinema, nos elevadores, tem uma função pedagógica reconhecida socialmente, está presente nos ritos de praticamente todas as religiões. A lista é interminável.

A psicologia pode ajudar-nos a perceber a onnipresença da música na vida humana. O. Sacks defende, em sede neurológica, uma natural predisposição musical de todos os seres humanos (salvo raríssimas exceções, maioritariamente patológicas): todos temos capacidade de apreender sons, timbres, intervalos de tons, contornos melódicos, harmonias ou — o mais elementar — impulsos rítmicos²⁶. Esta capacidade musical quase inata do homem pode dever-se à possível ausência de um centro musical no cérebro humano, sendo que a música acciona grande parte do seu intrincado conjunto de redes, em vez de estimular apenas uma área específica²⁷.

Esta propensão para a música (*musicofilia*), em grande parte inconsciente, ganha contornos igualmente interessantes ao nível das reacções emocionais. Segundo A. Schopenhauer,

a inexprimível profundidade da música [...], tão fácil de compreender e tão inexplicável, deve-se ao facto de reproduzir todas as nossas mais fundas emoções, mas desligadas da realidade e das suas dores. [...] A música exprime apenas a quintessência da vida e dos seus acontecimentos, e nunca os acontecimentos em si²⁸.

No sentido que Schopenhauer parece seguir, a música, precisamente na sua ambivalente capacidade de exprimir o inexprimível, constituiria como que um analgésico

²⁶ Cf. O. SACKS, *Musicofilia. Histórias sobre a Música e o Cérebro* (Lisboa: Relógio D'Água 2008 [Original 2007]) 13.

²⁷ Cf. O. SACKS, *Musicofilia*, 12. Uma justificação mais bem conseguida desta afirmação exigiria outro tipo de investigações e leituras que não foram possíveis no âmbito deste trabalho. Limitamo-nos a seguir alguns elementos interessantes da obra de O. Sacks, que, mais do que um manual científico, pretende ser uma partilha (em estilo de “divulgação”) da experiência do autor no contacto com os seus pacientes ao longo do seu trabalho em neurologia.

²⁸ A. SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e como representação*, III, §52 (São Paulo: UNESP 2005 [Original 1819]) 346 e 343; cf. O. SACKS, *Musicofilia*, 13. O salto da psicologia aplicada para Schopenhauer parece exagerado, mas serve aos propósitos interdisciplinares e generalistas destas primeiras linhas do nosso trabalho.

para o existir, que conduziria, de algum modo, a uma revelação do real pelo veículo da emoção. No entanto, esta revelação do real é apresentada mais como um esvaziamento, uma alienação, do que como uma epifania do metafísico.

Mas não é só a emoção que “ouve” a música. Também os nossos músculos tendem naturalmente a acompanhar o ritmo de uma qualquer melodia, por vezes mesmo de forma involuntária. Não é só a alma que responde à música. Será certamente no âmbito de uma antropologia unitária²⁹ que tentaremos reflectir sobre as interessantes relações do homem com os sons. Para já, parece-nos suficiente afirmar que, apesar das grandes descobertas que as ciências naturais e humanas têm alcançado, a música permanece um “mistério” para os cientistas, de tão complexos que são os processos psíquicos, motores, neurológicos e emocionais implicados.

Também para a filosofia e para a teologia a música permanece uma realidade misteriosa. Ela parece, então, aproximar-se analogicamente do seu progenitor, o *tempo*: todos estamos rodeados de música, todos a pré-compreendemos, mas quando surge a pergunta *o que é a música?* mergulhamos num mar sem fundo. A primeira resposta para a questão será, portanto, a de Agostinho: «se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei»³⁰.

1.1.1. Dificuldade de dizer algo sobre música (e sobre a sua relação com o divino)

De facto, questiona H. U. von Balthasar, na obra acima citada, «como é possível clarificar com as palavras aquilo que a palavra não pode exprimir, e que se encontra para lá das palavras precisamente porque aparece como ainda mais imediato que a palavra?»³¹. A questão ainda se torna mais insondável quando se lhe junta a relação com o divino. Na sua singularidade, a música (como todas as artes) pode contribuir para *dar forma* ao divino; e realiza-o talvez com menos esforço do que as outras artes, porventura pela sua superior imediatez e capacidade de penetração no espírito humano. Mas ela (como todas as artes) não pode *dar forma* à Ideia³² no seu todo; pode representar vali-

²⁹ Esta é, aliás, uma das premissas centrais da abordagem de P. Sequeri à música, como esperamos que se torne evidente no decurso da nossa reflexão.

³⁰ AUGUSTINUS, *Confessiones*, XI, 14, 17 in *CCSL-27*, 202; trad. pt. de A. ESPÍRITO SANTO et al (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2000) 567.

³¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 13.

³² Os conceitos de *ideia* e de *forma*, e o significado da alegada *imediatez* da música, referidos por von Balthasar, serão abordados de modo mais explanado em 3.1.

damente apenas um aspecto do infinito, «uma cor do prisma da luz eterna»³³. Aqui reside precisamente a raiz da nostalgia e do sentido trágico de toda a arte. A música, como arte, nunca poderá, porque contingente, dizer tudo sobre o Todo! E a sua peculiar imediatez só reforça a sua ainda maior incompreensibilidade³⁴. Ou, como defendia E. Bloch, «a música aparece somente como uma espécie de arquitectura incompleta, como uma imagem, ainda em fermento, do universo externo»³⁵

Mas, ainda assim, esta «arquitectura incompleta», esta «imagem em fermento», que é a música, exige ser compreendida, ser pensada, ser “dita” em palavras. Este é um esforço a que o teólogo não se pode furtar, mesmo conhecendo o abismo das respostas (ou não-respostas). De facto, «o fragmento faz pressagiar em si o todo, o qual por sua essência é infinito/indivisível»³⁶. Este esforço de compreensão, em vez de mutilar o divino, aparece como «uma espécie de “miniatura do Eterno”, no reino da forma»³⁷.

Mas o teólogo cristão não está só na sua epopeia aparentemente trágica pelos reinos do apofático. O próprio Eterno veio em seu auxílio, tornou-se “dizível”, tornou-se espaço e tempo, tornou-se carne. Na Encarnação, Deus assume, Ele próprio, além de tudo o mais, o risco da nossa linguagem humana. Deverá ser, portanto, sob a égide da Encarnação, pela “transubstanciação” que tal gesto divino realiza na criação, que poderemos empreender o esforço de pensar a música, na sua relação com o divino/eterno/sacro, sem temer cair numa certa “náusea” intelectual, numa angustiada procura de significado com algum tipo de ressonância sartriana.

«É impossível analisar matematicamente» o processo musical; devemos então contentar-nos com «a pura consciência imediata, e com a experiência inexplicável do metafísico»³⁸. Mas para isso, é preciso confiar no metafísico! O esforço de pensar, e de

³³ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

³⁴ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16-17.

³⁵ E. BLOCH, *Espírito da Utopia*, cit. por H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17. Na nota 3, P. Sequeri explica que não encontrou nenhuma passagem literalmente igual a esta na obra referida, mas a ideia corresponde à tese geral de E. Bloch, que elabora, numa das partes da obra citada, um verdadeiro tratado de filosofia da música (cf. E. BLOCH, *Spirito dell'utopia* [Milano: BUR Alta Fefeltà 2010² (Original 1964)] 53-204).

³⁶ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17. *Das Ganze im Fragment* é precisamente o título de outra obra do teólogo suíço, que pretende apresentar para o nosso tempo a importância crucial da beleza como via de recuperação dos outros transcendentais da verdade e do bem, através de uma leitura cristocêntrica da vida da Igreja e da história (cf. H. U. VON BALTHASAR, *El todo en el fragmento* [Madrid: Ediciones Encuentro 2008 (Original 1963)]).

³⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17. Uma nota mais existencial: é interessante notar que as pessoas têm o costume de fazer miniaturas das coisas de que mais gostam. É preciso confiar verdadeiramente no Eterno para arriscar fazer uma sua “miniatura”, como pode ser a música. No entanto, ainda a partir da analogia usada, também o risco da idolatria se pode fazer presente. Regressaremos várias vezes a estes dois pólos da ambiguidade da música, ao longo do nosso percurso.

³⁸ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17.

“dizer”, é já por si um acto de fé no Ser³⁹. Também este aspecto é metodologicamente relevante para a nossa abordagem: apesar da incontornável *crise da metafísica* própria da modernidade, o teólogo cristão possui, pela fé que informa à partida a sua reflexão racional, uma inabalável confiança no metafísico, aliás na esteira de toda a tradição teológica.

A capacidade da música de *dar forma* ao divino reclama ser pensada e explicitada racionalmente. Mas, a *forma* do divino, manifesta-a a música como que através de um «véu subtil»⁴⁰. M. Henderson assume a metáfora de H. U. von Balthasar, transformando-a na ideia-chave do seu ensaio *Il Velo Sottile. Il mistero della musica*:

A música contribui para “dar forma” ao Divino, o qual no entanto não se esconde nela totalmente, mas a supera, e sempre age nela «como através de um véu subtil». Um véu que, graças à sua transparência, não impede a luz de o atravessar, mas graças às sombras das suas pregas, protege-nos de ser feridos e cegados⁴¹.

O véu *re-vela* e *des-vela*, é opacidade e transparência, carne e espírito. Também aqui a referência cristológica é o critério hermenêutico por excelência. «O véu do Templo rasgou-se»⁴², e através deste seu rasgão é possível entrarmos no Mistério e o Mistério entrar em nós⁴³.

1.1.2. Relevância de uma teologia da música

No primeiro artigo de P. Sequeri inteiramente dedicado à reflexão teológica sobre a música, *Il teologico e il musicale*⁴⁴, encontramos como que um *prelúdio* da reflexão do autor sobre o específico da relação entre teologia e música, onde são apresentados *in media res* alguns dos elementos dominantes do seu pensamento sobre o tema⁴⁵. Neste artigo, Sequeri começa precisamente por polemizar a relação entre teologia e música:

A tradição do pensamento cristão situa-se numa relação algo singular e complexa com o facto musical. A singularidade e complexidade são geradas precisamente pela relação inversamente proporcional que subsiste na vicissitude de uma notável interacção prática en-

³⁹ A atitude mais coerente para um teórico cepticismo radical seria porventura o silêncio total, com a consequência prática de uma vida sem música.

⁴⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17.

⁴¹ M. HENDERSON, *Il Velo Sottile. Il mistero della musica* (Roma: Città Nuova Editrice 2011), 20-21.

⁴² Mt 27, 51.

⁴³ Cf. M. HENDERSON, *Il Velo Sottile*, 21.

⁴⁴ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, in *Teologia* 10/4 (1985) 307-338.

⁴⁵ G. OSTO, *Una teologia ben temperata*, 3.

tre cristianismo e música e o irrisório desenvolvimento dos nexos teóricos correspondentes. A civilização cristã, matriz e sustento da história musical do Ocidente, não tem em geral uma verdadeira e própria tradição teológica sobre o assunto⁴⁶.

A teologia e a música constituem-se predominantemente como dois mundos desencontrados, nos “multi-versos” da sua reflexão teórica: por um lado, os teólogos não vêem no «*sacro in musica*»⁴⁷ um argumento de relevo específico e, por outro lado, os musicólogos tratam o tema com instrumentos conceptuais e hermenêuticos muitas vezes inadequados⁴⁸.

Muitos dos pronunciamentos eclesiásticos procuram mais realizar um discernimento disciplinar, técnico, maioritariamente de aplicação litúrgica, entre o que é sublime ou sensual, “divino” ou “demoníaco”, *sagrado* ou *profano*; mas o fundamento teológico da música, a íntima relação teórica entre musical e teológico, está porventura por estudar. Mesmo as escassas tentativas de pensar teologicamente a música são apresentadas muitas vezes de forma fragmentária, carecendo de uma unidade sistemática⁴⁹. Além disso, no âmbito das questões práticas e disciplinares, a linguagem eclesiástica usa a expressão “arte sacra”, da qual é muitas vezes excluída, ou pelo menos não imediatamente associada, a música⁵⁰.

Por outro lado, a musicologia e a filosofia da música sentem, de modo geral, como que uma certa repulsa por conectar o seu objecto de estudo (a música) às grandes questões filosóficas e teológicas (de onde vimos?, para onde vamos?, numa palavra, a questão do *Sentido*). De facto, a modernidade assistiu a uma progressiva procura da autonomia da arte, que se integra nos dinamismos mais vastos de secularização da cultura. Para o filão musicológico dominante, a música que necessite de recorrer ao divino (filosófico ou teológico) para encontrar a sua razão de ser transforma-se, à partida, em objecto *funcional*. Nesta perspectiva, a música deve auto-determinar-se e auto-justificar-

⁴⁶ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 307. O diagnóstico foi também assinalado por J. Ratzinger: «A liturgia tolera, exige ou antes exclui a “música sacra em sentido estrito”? Se procuramos a resposta a esta pergunta na tradição teológica não encontraremos uma excepcional profusão de documentos. A relação entre teologia e música sacra parece ter sido sempre bastante distante» (J. RATZINGER, *La fiesta de la fe: Ensayo de teología litúrgica* [Sevilla: Desclée de Brouwer 2010⁴ (Original 1981)] 135).

⁴⁷ A expressão é usada várias vezes por P. Sequeri com a intenção de distinguir *sacro in musica* de *musicam sacram*: esta refere-se correntemente às composições litúrgicas ou de atmosfera religiosa, enquanto que a primeira procura sublinhar a manifestação do sagrado na própria forma musical, para lá do binómio sagrado/profano (cf. D. RICOTTA, *Il logos, in veritá, è amore*, 117 e 155, nota 23).

⁴⁸ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, in *Rivista Liturgica* (1987) 453.

⁴⁹ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 307-308.

⁵⁰ Cf. P. SEQUERI, *L'estetico per il sacro. Affectus fidei e ars musica*, in *La Scuola Cattolica* 123 (1995) 621. O autor apresenta o caso italiano de algumas recolhas de carácter amplo sobre arte sacra, em que as páginas dedicadas à música são irrisoriamente diminutas, quando comparadas com o espaço que ocupam as artes plástico-pictóricas (cf. P. SEQUERI, *L'estetico per il sacro*, 621, nota 1).

se; seria nessa auto-suficiência, defende-se por vezes, que a música encontraria a garantia de uma validade universal⁵¹.

A autonomia reivindicada pela modernidade não pode ser contornada, nem posta de lado, em nome de um suposto regresso arqueologista ao passado. Mas também é necessário que a musicologia não se feche no seu “canto” de especialidade, ao ponto de negar uma necessária interdisciplinaridade. O musicólogo deve reconhecer que o “objecto” que estuda é demasiado ambíguo, sublime e misterioso para poder ser abordado somente através da lente do seu método. E compreenderá também que a justa autonomia da “sua” arte não contradiz uma justa “funcionalização” desta, como é próprio de qualquer linguagem (entendida no sentido abrangente de expressão comunicativa). A relação “funcional” com o *Sentido* (filosófico ou teológico) oferece à música um carácter profundamente existencial, que não deve ser marginalizado pelos estudos musicológicos⁵².

As dificuldades recíprocas no contacto entre estes dois mundos (aparentemente) separados podem dever-se em parte ao carácter insondável e misterioso, mas imediato, da música (como já vimos). Mas, ao invés de constituir uma dificuldade, o carácter “indizível” da música pode sustentar um novo fulgor, pleno de entusiasmo pelo desbravamento de mundos desconhecidos, que impulse a reflexão filosófica/teológica e musicológica, nos seus campos específicos, mas também nos seus pontos de contacto, numa busca concertada da verdade⁵³.

⁵¹ Cf. P. SEQUERI, *L'estetico per il sacro*, 627-628.

⁵² Sequeri apresenta os limites hermenêuticos da musicologia do seguinte modo: «a musicologia, na ideia e na prática correntes, limita-se a considerar a música como um variado composto histórico de sinais, técnicas e produtos culturais dos quais é necessário analisar a sintaxe. Mas a música é uma experiência da mente e do corpo com o sentido: que existe e funciona antes (e durante e depois) da organização dos sinais, das técnicas e das obras que a documentam. A teoria da música [...] é mais communmente identificada com o conjunto das noções que definem os objectos e as regras da gramática musical [...]. Necessária, obviamente, mas de todo insuficiente para reconstituir os aspectos qualitativos da experiência que se faz com a música» (P. SEQUERI, *Musica è*, cit. por M. HENDERSON, *Il Velo Sottile*, 50. Também não nos foi possível aceder a este artigo de Sequeri).

⁵³ Um dos argumentos a favor da validade da reflexão teológica de Sequeri sobre a música parece-nos poder encontrar-se precisamente aqui: para além de avançar com alguns contributos para colmatar as lacunas de uma tradição teológica sobre o tema, o nosso autor realiza um vigoroso e penetrante “ponto da situação”, que implica e provoca a todos, crentes e não crentes, filósofos e teólogos, musicólogos e músicos, eclesiásticos e homens da cultura.

1.1.3. Elementos de uma tradição teológica fragmentária sobre a música

A tradição bíblica, rica em testemunhos variados de prática musical, tem nos textos das origens uma significativa menção à música (entendida num sentido mais lato de som significante, no “dizer” criador de Deus), se bem que se demarca das tradições cosmogónicas do som originário, gerador do universo, das abordagens mitológicas, substituindo-o pela «mais complexa síntese “criadora” de som/significado/acção que está implicada na bíblica *dabar Yahweh*»⁵⁴. Também no Livro do Apocalipse a música se faz presente, quando nos coloca diante da «solene liturgia da palingenesia apocalíptica da criação»⁵⁵, cheia de símbolos e evocações musicais (os coros dos anjos, as trombetas, os hinos, o «Cântico do Cordeiro»⁵⁶). Entre as referências ao primeiro e último livros da Sagrada Escritura, vale a pena mencionar ainda a singular densidade simbólica que a dimensão musical recebe da figura messiânica do rei David, a quem é atribuído tradicionalmente (e teologicamente) o Livro dos Salmos⁵⁷.

De qualquer modo, não é possível encontrar «na tradição bíblica uma reflexão específica sobre a *essência teológica* do facto musical»⁵⁸. Esta questão dará entrada na tradição cristã através dos pontos de contacto com a tradição platónica. Com efeito, na Grécia Antiga encontramos dois grandes filões sobre a origem e as propriedades da mú-

⁵⁴ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 308. M. Schneider interpreta a frase joanina, «No princípio era o Verbo/Palavra» (*Jo* 1,1), no sentido de um desenvolvimento dessa linha arcaica de leitura cosmogónica da “criação” (a música/o som de Deus como origem do universo), presente em quase todos os enquadramentos mitológicos; mas também reconhece que as teorias sobre a relação entre um deus criador e o som primordial são bastante flutuantes. Por outro lado, T. Rejk nota que a tradição hebraica é a única que não coloca a invenção da música como um dom divino. A tradição javista menciona o «pai de todos os que tocam a cítara e a flauta», Jubal, da descendência de Caim (cf. *Gn* 4,21), sendo este último o construtor da primeira cidade, o que inscreve a música (ou pelo menos a prática musical) no quadro da ambiguidade e do juízo crítico da cultura hebraica relativamente à civilização urbana (cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 308, nota 2; M. SCHNEIDER, *Il significato della musica* [Milano: SE SRL 2007 (Original 1970)] 13ss, 146ss).

⁵⁵ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 308.

⁵⁶ *Ap* 15, 3;

⁵⁷ Além disso, o episódio de *ISam* 16,14-23 conta como David expulsou com o som da cítara o espírito mau de Saul, o que sublinha a ligação da música com as raízes do psíquico e com a elevação da Palavra. David realiza uma verdadeira «terapia musical». A tradição “terapêutica” da música pode ser encontrada logo em *ISam* 10,5-6, em que o som da cítara e de outros instrumentos é visto como propiciador de um «espírito bom» (extático, entusiástico), aquele espírito com que Deus investe o rei Saul, depois de Samuel o ungir, e que o transforma «em outro homem» (*ISam* 10,6) (cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 309, nota 3).

⁵⁸ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 310. Ravasi dialoga directamente com esta afirmação de Sequeri, defendendo a possibilidade de encontrar na literatura bíblica «material significativo para elaborar uma teologia da música» (G. RAVASI, «*Cantate a Dio con arte*». *Il teologico e il musicale nella Bibbia* in P. TROIA (dir.), *La Musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana. Siena 24-26 agosto 1990* [Roma: Garamond 1992], 82). Este estudo apresenta, aliás, um considerável aparato bibliográfico que parece apontar para a insustentabilidade da afirmação sequeriana.

sica: uma perspectiva *teogónica*, em que o som cósmico dá *origem* à divindade, e que caracteriza a música que surge do íntimo do homem como uma emoção subjectiva; e outra perspectiva, *cosmogónica*, que coloca na origem do universo o som dos deuses, sendo a música a *imagem* da ordem cósmica⁵⁹. Ora, a tradição cristã primitiva assumirá somente a última das duas perspectivas: a música como eco ou imagem sensível de uma forma transcendente do mundo; a outra (expressão interior, emotiva, subjectiva), estranha à teoria platónica, aparecerá não tanto no âmbito da teologia cristã, mas mais tarde no interior da filosofia religiosa do romantismo e da estética musical correspondente⁶⁰.

A íntima ligação entre a expressividade da arte musical e a ideia de manifestação da transcendência constitui um horizonte (mesmo o romântico) no qual é decisiva a influência do universo religioso e da simbólica cristã. No entanto, este horizonte como que foi subtraído à reflexão teológica, é *extra-teológico*, no sentido em que não parece relevante para o esforço teológico de contextualizar formalmente a crítica da consciência e do facto religioso com a auto-compreensão da fé eclesial e da sua *praxis*. De facto, a reflexão intra-eclesial, em matéria estética, reduz-se maioritariamente a uma abordagem práctico-disciplinar da legitimação religiosa da arte, limitando-se a defender um discurso sobre o poder elevante e a dignidade espiritual da arte, e os limites da sua aplicação ritual⁶¹.

Temos então, por um lado, uma evolução do pensamento ocidental que tende à identificação da uma específica potência “metafísica” da música muito graças às figuras da transcendência que são próprias da simbólica religiosa. E, por outro lado, uma decisiva perda de interesse por tal relação da parte da reflexão teológica cristã⁶².

O esforço, no entanto, não deve ser o de tentar uma legitimação teológica de uma estética romântica “baptizada”; pelo contrário, esta deve ser contestada nas aporias em que cai, ao confundir estética com mística, arte com religião. Também não se trata de individuar teologicamente os argumentos para uma possível legitimação da música no âmbito dos ritos ou da expressão da fé em geral. A questão central encontra-se, segundo Sequeri, no âmbito da *hermenêutica do simbólico*, que pode superar os extremos

⁵⁹ Desenvolveremos estes dois filões, nos seus desdobramentos *apolíneos* e *dionisíacos*, em 1.2.

⁶⁰ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 310.

⁶¹ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 311. O diagnóstico é dirigido à arte em geral, mas particularmente à música. O II Concílio de Niceia é um exemplo raro da procura de vias de resposta no âmbito da arte pictórica, formuladas magisterialmente, mas parece ter-se limitado a apresentar a integração teológica da crise iconoclasta através da via cristológica; no entanto, o tema aparece ainda hoje como um problema nunca resolvido. Sobre os fundamentos teológicos da música, o “silêncio” do magistério da Igreja é ensurdecador.

⁶² P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 311-312.

redutores de um cientifismo (“asséptico”, racionalista) ou de divagações estetizantes, pseudo-emotivas, sobre a validade antropológica da música⁶³. De facto, o simbólico tem sempre raiz numa intencionalidade corpórea, da qual se procura desvincular para dizer a transcendência. E dentro de uma perspectiva especificamente cristã, o “motor de busca” deste processo há-de ser necessariamente a *fides quærens intellectum*. É sempre para a busca da verdade e para o desejo da Revelação que devem convergir os esforços da liberdade em ordem ao Sentido⁶⁴.

Nesta perspectiva, a dimensão simbólica da música põe ainda mais em evidência o seu profundo carácter ambíguo, já que o símbolo se constitui sempre como «epifania do não-aparente»⁶⁵. A expressão artístico-simbólica (também a música) define-se, do início ao fim, no jogo desta ambiguidade. Mas é precisamente na ambiguidade do simbólico que se encontra “suspensa” toda a possibilidade de revelação do divino⁶⁶.

1.1.4. Pertinência contemporânea de uma abordagem teológica da música

Existem hoje condições particularmente favoráveis para uma aprofundada abordagem teológica da relação entre a música e o sagrado. P. Sequeri enumera algumas⁶⁷: (1) pode observar-se hoje um renovado interesse pelo *potencial pedagógico da música*, em parte como reacção à fraca educação musical de base que se verifica em vários países. O valor pedagógico da música é um fenómeno certamente não privado de algumas ambiguidades. De qualquer forma, a atenção acrescida que se possa dedicar a este tema conduzirá certamente a uma melhor compreensão de alguns dinamismos societários, como o “ritual concertístico” de frequência da música erudita ou a massificação comercial da música *pop* ou de consumo⁶⁸; (2) no âmbito eclesial, a reflexão teórica sobre o simbólico poderá ajudar a superar as polarizações que se foram instalando no desenvolvimento da reforma litúrgica, que tenderam (não de forma linear) a salientar na celebração litúrgica os aspectos do *happening* e da *didascália*. Afirma Sequeri que, desta forma, «a peculiaridade do evento ritual é, de modo diverso, neutralizada: a despeito do seu aparente emergir no ênfase do *gesto* e da *palavra*»⁶⁹. A dimensão simbólica da li-

⁶³ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 312.

⁶⁴ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 314-315.

⁶⁵ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 315.

⁶⁶ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 315.

⁶⁷ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 454-455.

⁶⁸ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 454.

⁶⁹ P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 454.

turgia parece, assim, ter sido obscurecida pelas acentuações mais kerigmáticas e sociológicas. A redescoberta do *simbólico*, como específica característica do rito, capaz de instaurar uma justa *distância* do tempo e do espaço rituais e, ao mesmo tempo, uma íntima *proximidade* entre os acontecimentos salvíficos e o cotidiano, é hoje a «questão decisiva para o retomar do movimento litúrgico»⁷⁰; (3) por fim, mesmo fora do âmbito ritual-litúrgico, assiste-se hoje a um «renovado interesse pelo simbólico enquanto modalidade originária da aproximação ao Sentido», como «raiz e estrutura fundamental do modo de pensar e agir do homem»⁷¹. O símbolo define a condição de *ser-em-relação*, uma condição que não só qualifica a existência humana, mas é também constitutiva da vida enquanto tal. Esta constituição essencial da realidade, este *ser-em-relação*, é o que P. Sequeri denomina de *intencionalidade*; e os símbolos são funções dessa intencionalidade. Os símbolos são mediações do Sentido Último, são mediações da Verdade, que se apresenta como “pensável” e “confiável”. Neste sentido, «a intencionalidade ética e a experiência estética revelam aqui profundas ligações e processos comuns»⁷².

O desenvolvimento destas áreas do interesse contemporâneo pela música pode contribuir para a evolução da consciência eclesial relativamente ao nexo entre teologia e música. Por um lado, é necessário superar a ideia, de influência tardo-romântica, de uma sublime religiosidade da arte, em que alguma “pseudo-teologia” acaba por cair. Por outro lado, é necessário um aprofundamento da compreensão do simbólico, capaz de valorizar os diversos modos pelos quais a teologia e a música podem ser postas em relação com mútua vantagem⁷³.

1.2. Paradigmas históricos

«Os dois deuses da mitologia grega, Apolo e Dionísio, são considerados o compêndio das duas tendências fundamentais na valorização do influxo da arte»⁷⁴. Já Platão

⁷⁰ P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 454.

⁷¹ P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 455.

⁷² P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 455.

⁷³ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 456.

⁷⁴ E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra* (Brescia: Editrice Queriniana 2006 [Original 2004]) 27.

tinha encontrado nestes dois deuses gregos os pólos onde se joga toda a reflexão sobre o belo⁷⁵.

P. Sequeri aponta também esta polarização referida à música, citando a sugestiva síntese de M. Schafer, na sua obra *The Soundscape*:

Há duas ideias básicas sobre o que a música é ou deve ser. Podem ser vistas mais claramente nos dois mitos gregos que versam sobre a origem da música. Píndaro, na XII Ode Pítica, conta como a arte de tocar *aulós* foi inventada por Atena quando, depois da decapitação de Medusa, ficou comovida pelas lágrimas desoladoras da irmã de Medusa e criou um *nomos* particular em sua honra. Num hino homérico a Hermes, é mencionada uma origem alternativa. É dito que a lira foi inventada por Hermes quando descobriu que a carapaça de uma tartaruga, se usada como caixa de ressonância, podia produzir som. No primeiro destes mitos, a música surge como uma emoção subjectiva; no segundo, surge com a descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo. Estas são as duas pedras angulares nas quais se fundam as subsequentes teorias da música. Caracteristicamente, a lira é o instrumento de Homero, das epopeias, da serena contemplação do universo; enquanto que o *aulós* é o instrumento da exaltação e da tragédia, do ditirambo e do drama. A lira é o instrumento de Apolo, o *aulós* é o instrumento dos festivais de Dionísio⁷⁶.

Para os gregos, Apolo é o ideal da beleza humana, representado como um jovem, somente envergando uma coroa de louros (em referência ao seu amor por Dafne, transformada em loureiro) e uma lira. Era o deus do Sol, da medicina, da poesia e das belas artes, o maestro do coro das nove musas. É o deus da luz e da razão, da harmonia, da proporção, da moderação⁷⁷.

Dionísio é o deus da natureza e do vinho; estava associado ao devir e ao transcorrer das coisas. O seu culto consistia em celebrações mistericas nocturnas, reservadas a mulheres. Tocava *aulós* (instrumento de palheta dupla, precursor do oboé) e representava a mente apaixonada, intoxicada, expansiva, criativa e nalguns casos destrutiva⁷⁸.

⁷⁵ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 27. Também, relativamente à constituição da *psyquê*, é possível aplicar à conceptualização platónica os atributos de *apolíneo* e *dionisiaco*. No *Fedro* (246b), Platão coloca na boca de Sócrates a comparação da natureza tripartida da alma com um cocheiro puxado por dois cavalos, um mais apolíneo e outro mais dionisiaco: «o primeiro, de melhor aspecto, tem um corpo harmonioso e bem lançado, pescoço altivo, focinho arrebitado, pêlo branco, olhos negros, desejo de uma glória que faça boa companhia à moderação e à sobriedade. Como é amigo da opinião certa, para ser conduzido, não precisa de ser esporeado, pois basta, para o fazer trotar, uma palavra de comando, ou de encorajamento. Por sua vez, o segundo, é torto e disforme. Foi criado não sabemos como, tem o pescoço baixo, a nuca amarrada, o focinho achatado, a cor negra, os olhos cinzentos, uma compleição sanguínea. Amigo da soberba e da lascívia, as orelhas muito peludas, não obedece a ordens e a muito custo obedece, depois de castigado com o açoite» (PLATÃO, *Fedro*, 253d-e, trad. pt. P. GOMES [Lisboa: Guimarães Editores 2000⁶] 74).

⁷⁶ M. SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Rockester: Destiny Books 1997), 5-6; cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 309, nota 4.

⁷⁷ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 27.

⁷⁸ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 28; A. SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony* (London/Boston: Faber and Faber 1969² [Original 1954]), 192, nota 1.

Os adjectivos *apolíneo* e *dionisiaco* foram usados pela primeira vez por F. von Schelling e aplicados de forma mais sistemática por F. Nietzsche para caracterizar os dois pólos extremos da criatividade artística na época moderna. Na *Origem da Tragédia*, o adjectivo *apolíneo* caracteriza o princípio limitante e individuante da arte figurativa, enquanto que *dionisiaco* indica a dissolução ébria do individual num evento unificante, fusional, encontrando a sua máxima manifestação na música⁷⁹.

No capítulo final da obra *Structural Functions of Harmony*, «Appollonian Evaluation of a Dionysian Epoch»⁸⁰, A. Schönberg defende a alternância entre épocas (mais dionisiacas) em que a experimentação enriquece o vocabulário das formas de expressão musical e outras épocas (de timbre mais apolíneo) em que as experiências anteriores são ignoradas, ou transformadas em regras rígidas, que serão seguidas depois pelas gerações seguintes. Por exemplo, para Schönberg, o período do classicismo é essencialmente apolíneo, enquanto que o período seguinte, o romântico, é prevalentemente dionisiaco⁸¹.

A história da estética em geral, e da estética musical em particular, pode ser lida através da lente destas acentuações mais apolíneas ou dionisiacas, mas as duas perspectivas estão invariavelmente presentes em todas as épocas. Tentaremos agora acompanhar brevemente o percurso de P. Sequeri pela história da música, dividindo a nossa apresentação (por motivos metodológicos, com a consciência dos limites de qualquer sistematização deste género) em *paradigmas históricos*, à maneira de figuras ideal-tipológicas, procurando realçar (mesmo indirectamente) os aspectos apolíneos e/ou dionisiacos de cada paradigma, assim como as conexões com o sagrado e (mais pertinente) com o teológico (especificamente cristão)⁸².

⁷⁹ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 28.

⁸⁰ Cf. A. SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony*, 192-196.

⁸¹ Cf. A. SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony*, 192-193.

⁸² Na linha da abordagem de P. Sequeri, não pretendemos aqui fazer uma história da música exaustiva, mas antes salientar, de modo sintético, os elementos teológicos e as ideias teóricas basilares de cada época da história da música e os contrastes entre elas. Limitamo-nos também, de forma geral, à abordagem da concepção musical no seu desenvolvimento ocidental, e somente dirigido àquele tipo de produção cultural específica que se define comumente como “música erudita”. De qualquer forma, as intuições de Sequeri podem encontrar uma frutuosa aplicação também à chamada música “comercial” ou “de consumo”; no entanto, não nos deteremos neste aspecto, sem prejuízo de valor da interessante e necessária reflexão que o tema exige. A divisão em quatro paradigmas teóricos é retirada de A. MORÃO, *Música*, in R. CABRAL et al (dir.), *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, III (Lisboa/São Paulo: Verbo 1999), 1039-1055; a colagem com o percurso de Sequeri não é imediata, mas pareceu-nos metodologicamente preferível e teoricamente conciliável com as acentuações da abordagem sequeriana. Recorremos para este percurso às obras de principal referência do autor italiano sobre o tema: P. SEQUERI, *Musica e mistica*, e particularmente a sua “tradução” resumida, P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*. Também a referência a determinados compositores e obras musicais, ou a teóricos sobre a matéria, não é aleatória; trata-se tão simplesmente de alguns dos exemplos apresentados por Sequeri — a perspec-

1.2.1. O paradigma ontológico da música teórica-especulativa

Este paradigma abarca o vastíssimo intervalo de tempo que vai desde a Antiguidade Clássica até ao Barroco, passando pela Idade Média e pelas transformações teóricas e práticas da música da Renascença. A concepção teórica da música neste período vasto da história coincide, em traços largos, com o período do realismo metafísico do Ocidente e pressupõe a ideia de um *cosmos* simbólico, com as suas correspondências entre divino e humano⁸³.

1.2.1.1. O *ethos* musical grego

Para a antiga filosofia grega, com o seu ideal de harmonia cósmica e harmonia humana, a música deve ser regulada pelos seus efeitos na alma, com vista à sua harmonização ética, como ordenadora das paixões⁸⁴. Para os gregos, a música tem um sentido mais abrangente e abstracto do que somente a música “sonora” (como prática musical)⁸⁵; ganha o sentido de uma verdadeira «matemática ressonante»⁸⁶, que abarca e define toda a realidade (cosmológica, teológica, antropológica, moral).

P. Sequeri distigue nesta época duas polarizações principais que fizeram escola, correspondendo, em traços gerais, a uma acentuação mais apolínea e outra mais dionisíaca: a perspectiva pitagórica e a linha de pensamento de Aristóxeno⁸⁷.

a) Pitágoras e os seus seguidores foram os primeiros a investigar os fenómenos sonoros, pela via da abstração filosófica⁸⁸. A Escola Pitagórica estabelece uma estreita correspondência entre os números e o ritmo da música e a ordem afectiva da alma; à música atribui-se, assim, um valor espiritual, intimamente associado à sua fundamenta-

tiva pode apresentar-se redutora, mas é metodologicamente necessária. Complementaremos algumas intuições com outros textos do teólogo milanês e o contributo de outros autores não seguidos por Sequeri.

⁸³ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1040-1041.

⁸⁴ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 14.

⁸⁵ Importa explicitar aqui o que foi apenas referido na Introdução: o conceito moderno de música está bastante distante da μουσική grega, que correspondia a um conjunto de actividades que incluía a ginástica, a dança, a poesia, o teatro e também a música e o canto em sentido estrito (cf. E. FUBINI, *Estética da Música* [Lisboa: Edições 70 2008 (Original 1993)] 70). Este último sentido refere-se à μουσική τέχνη, a arte das musas (cf. *Música* in F. BUENO, *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, v [São Paulo: Editora Lisa S.A. 1988], 2565). Μουσική seria então uma forma adjectivada de μοῦσαι, «as nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que diziam respeito à busca da beleza e da verdade» (cf. D. GROUT/V. PALISCA, *História da Música Ocidental* [Lisboa: Gradiva 2007⁴] 19).

⁸⁶ A. MORÃO, *Música*, 1041.

⁸⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 15-17.

⁸⁸ Cf. O. TIBY, *La musica in Grécia e a Roma* (Firenze: G. C. Sansoni Editore 1942) 129.

ção ontológica. Antes, o mito atribuía à música uma origem divina⁸⁹; agora, a razão grega elabora uma autêntica

metafísica da acústica, que atende aos intervalos, às relações numéricas subjacentes às relações de consonância, e formula uma doutrina do *ethos* da tonalidade, dos ritmos e dos instrumentos, em correlação com os efeitos produzidos no ouvinte⁹⁰.

Pela música, a alma humana podia entrar em sintonia com a *música das esferas*⁹¹. Para além do valor ético e da ressonância cosmológica, a música ganhava assim um carácter terapêutico, uma função catártica⁹², que a tornava «um caminho para o coração das coisas, uma arte hermenêutica e simbólica»⁹³.

Pelo seu valor espiritual, gerador de harmonia, a música para os gregos desemboca no sagrado e constitui-se como um valioso

método de iniciação ao reconhecimento e à assimilação do *cosmos* divino [...]. A qualidade de “musical” do tecido divino do universo é um dos pilares da antiga filosofia-teologia

⁸⁹ «Os primeiros grandes músicos foram os deuses. Atena não se destacou especialmente nessa arte, mas inventou a flauta [o *aulós*], embora nunca a tivesse tocado. Hermes fez a lira e ofereceu-a a Apolo, que dela arrancava sons tão melódiosos que os deuses do Olimpo, ao ouvi-lo, esqueciam tudo o mais. Hermes arranjou uma flauta de pastor para uso pessoal e com ela tocava música deliciosa. Pã inventou a flauta de cana, que canta tão docemente como um rouxinol na Primavera. As Musas não tinham nenhum instrumento exclusivamente seu, mas as suas vozes eram extraordinariamente belas, não havendo nada que pudesse ser-lhes comparado. [...] [Orfeu, semi-deus, era] filho de uma das Musas e de um príncipe da Trácia. A mãe dera-lhe o dom da música, e a Trácia, onde viveu, fê-lo desabrochar e expandir-se. Os Trácios eram o povo grego que mais se dedicava à música. Mas Orfeu não tinha rival, nem na Trácia nem em qualquer outro lado [...]. A sua arte de tocar e cantar não tinha limites. Nada nem ninguém podia resistir-lhe. [...] Tudo o que era animado e inanimado o seguia; fazia mover os rochedos dos montes e mudar o curso dos rios. [...] Navegou na Argo com Jasão e, sempre que os heróis estavam cansados ou o remar se tornava uma tarefa de sobremaneira difícil, costumava tanger a sua lira; logo os companheiros se enchiam novamente de ânimo, e os remos atacavam o mar ao ritmo da melodia. [...] [Quando Eurídice, a sua amada morreu, mordida por uma víbora], disse para consigo mesmo: *Com o meu cantar / Seduzirei a filha de Deméter, / Encantarei o senhor dos Mortos; / Comoverei os seus corações com estas melodias. / Hei-de conseguir trazê-la do Hades!* [...] Uma vez nesse universo desconhecido, tangeu a lira, e toda aquela multidão que o escutava ficou encantada que se fez silêncio absoluto. O cão Cérbero abrandou a vigilância; a roda de Ixíon deixou de girar; Sísifo quedou-se, sentado na pedra; Tântalo esqueceu a sede; os rostos das terríveis Fúrias inundaram-se de lágrimas pela primeira vez. O senhor do Hades e a sua rainha aproximaram-se para escutar melhor» (E. HAMILTON, *A Mitologia* [Lisboa: Dom Quixote 1991⁴ (Original 1942)] 146-149).

⁹⁰ A. MORÃO, *Música*, 1041.

⁹¹ A partir dos conceitos pitagóricos de *harmonia* e de *número*, a música torna-se um conceito abstracto: deixa de ser o som do canto ou dos instrumentos, para passar a ser o estudo teórico dos intervalos musicais, ou até mesmo música hipotética, inaudível, a música dos astros, o princípio estruturante do *cosmos*. Com a Escola Pitagórica inaugura-se aquela cisão/tensão entre música pensada e música audível, que tanto influenciará a história ocidental do pensamento musical (cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 72).

⁹² Cf. A. MORÃO, *Música*, 1041. «No conceito de “isonomia” de Alcmeón, a saúde apresenta-se como harmónica mistura de qualidades opostas» (A. MORÃO, *Música*, 1041). Filolau afirmava que «a harmonia só nasce dos contrários; porque a harmonia é a unificação de muitos termos mesclados e acordo de elementos discordantes» (cit. por E. FUBINI, *Estética da Música*, 71). Damão de Oa, filósofo pitagórico do séc. V a.C., sublinhará este aspecto catártico da música, capaz não só de educar a alma mas também de corrigir as suas más inclinações, através da imitação musical da virtude que se quer induzir na alma (cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 72).

⁹³ A. MORÃO, *Música*, 1041.

oriental (hinduísmo, taoísmo). Pitágoras, de resto, é contemporâneo de Lao-Tse [...]. A originalidade do impulso pitagórico está na importância atribuída ao matemático que regula a estrutura musical e justifica “cientificamente” a sua relação com a ordem dos fenómenos materiais e espirituais⁹⁴.

Platão assume os elementos pitagóricos na sua filosofia, dando-lhes um acento mais ético-político. A música surge em quase todos os seus diálogos, assumindo configurações diversas e por vezes contraditórias, oscilando entre a radical condenação e a incondicional exaltação⁹⁵.

Platão critica os amantes «de audições e espectáculos» que se «encantam com as belas vozes, cores e formas [...], embora o espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si»⁹⁶. A música aqui citada é entendida no sentido grego de *tékne*, como arte prática (instrumental, “manual”, o “fazer música”), distinguindo-se das ciências, particularmente da mais sublime, a filosofia⁹⁷. Mesmo reagindo a este tipo de música “dos sentidos”, Platão não nega a utilidade desta música prática⁹⁸, desde que o prazer produzido não seja entendido como um fim em si mesmo, mas como um meio em vista à ordem social, que não se oponha às leis e aos princípios reguladores da educação da *pólis*⁹⁹.

Mas a música não é apenas objecto dos sentidos; como «amor do belo»¹⁰⁰, ela é avaliada sobretudo pelo seu potencial educativo e está sujeita ao controlo da razão prática. Neste sentido, a música aproxima-se da filosofia, podendo enunciar-se até como a sua máxima expressão¹⁰¹. Esta música abstracta, não tocada nem audível, é um instru-

⁹⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 16.

⁹⁵ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 74; A. PEREIRA, *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2001) 256.

⁹⁶ PLATÃO, *República*, V, 476b, trad. pt. de M. PEREIRA (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2001⁹) 256.

⁹⁷ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 74.

⁹⁸ « — Referes-te àqueles honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas. (...) Com efeito, eles procuram os números nos acordes que escutam, mas não se elevam até ao problema de observar quais são os números harmónicos e quais os não são, e por que razão diferem.

— Tarefa divina, essa que tu dizes.

— Útil certamente, para a procura do belo e do bom, mas inútil, se se levar a cabo com outro fim» (PLATÃO, *República*, VII, 531b-c).

⁹⁹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 74-75. «Quanto à poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei» (PLATÃO, *República*, X, 607a).

¹⁰⁰ PLATÃO, *República*, III, 403. O contexto da expressão é o seguinte: «o Amor verdadeiro, por sua natureza ama com moderação e harmonia a ordem e a beleza [...]. A música deve acabar no amor do belo».

¹⁰¹ «A filosofia é a mais alta forma de música» (PLATÃO, *Fédon*, 61a, trad. pt. de M. AZEVEDO [Coimbra: Edições MinervaCoimbra 2004²] 47).

mento educativo capital em ordem ao conhecimento universal¹⁰². Podemos entender esta exaltação da música abstracta se tivermos em conta o conceito platónico de *harmonia*, na linha do pitagorismo: «a harmonia da música [...] espelha a harmonia da alma e, simultaneamente, a do Universo»¹⁰³.

A partir da distinção entre estas duas músicas (música prática e música abstracta) é possível compreender como pode Platão, no mesmo texto, por um lado, condenar a música e, por outro lado, exaltar a virtude do «verdadeiro músico», que pela temperança «compõe a harmonia do seu corpo com vista a acertar o acorde da sua alma»¹⁰⁴. É porque, para Platão, a música é a *gymnasthikê* do espírito¹⁰⁵, donde se depreende que o seu potencial educativo ganhe uma capacidade terapêutica¹⁰⁶, quase soteriológica¹⁰⁷, como medicina da alma, que se orienta dialeticamente para o ser¹⁰⁸.

b) Há uma linha de continuidade na concepção musical que vai dos pitagóricos até Platão, remontando à antiga tradição homérica (da qual Platão se sentia guardião), que sublinha a dimensão ética e ontológica da música. Esta será, aliás, a linha de pensamento dominante no Ocidente até ao Renascimento. No entanto, não se deve supor que não houvesse opositores ao platonismo. A própria atitude de Platão, de defesa da tradição musical dos antigos, é uma reacção à música do seu tempo, que introduzia novas harmonias e novos ritmos (como no teatro de Eurípides) naquela que deveria ser uma ciência divina, com os seus princípios estáticos, inalteráveis, eternos¹⁰⁹ (numa palavra, *apolíneos*). Os epicuristas, por exemplo, destacavam o valor hedonista da música, desligado de qualquer conteúdo educativo. Para Filodemo, a música é «essencialmente um passatempo agradável»¹¹⁰. Esta reacção, diríamos, mais *dionisíaca*, contra a *música*

¹⁰² Cf. A. PEREIRA, *A Mousiké*, 258.

¹⁰³ E. FUBINI, *Estética da Música*, 76.

¹⁰⁴ PLATÃO, *República*, IX, 591d.

¹⁰⁵ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música na antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho*, in AA.VV., *Santo Agostinho e a cultura portuguesa* (Leiria: Centro de Formação e Cultura 2004) 142.

¹⁰⁶ Em ordem à formação integral do homem, escreve Platão: «Há uma só salvação para estas duas doenças [a atrofia do corpo e da alma]: não movimentar a alma sem o corpo nem o corpo sem a alma, para que, defendendo-se um ao outro, mantenham equilíbrio e saúde. Por isso, o matemático ou qualquer outra pessoa que se dedique intensamente a uma actividade intelectual deve compensá-la com o movimento do seu corpo, associando-lhe ginástica; em sentido inverso, aquele que molda o corpo cuidadosamente deve compensar com os movimentos da alma, servindo-se da música e de tudo quanto diz respeito à filosofia, se espera que se diga, com justiça e correctamente, que é simultaneamente belo e bom» (PLATÃO, *Timeu*, 88c, trad. pt. de R. LOPES, *Timeu-Critias* [Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos 2011] 203).

¹⁰⁷ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 142.

¹⁰⁸ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1041.

¹⁰⁹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 76; A. PEREIRA, *A Mousiké*, 258.

¹¹⁰ FILODEMO, *De musica*, I, XVI, 7, cit. por E. FUBINI, *Estética da Música*, 78.

das esferas é atestada pela acalorada polémica em torno dos músicos, presente em vários textos de Aristóteles.

Aristóteles realiza uma síntese entre as temáticas pitagórico-platónicas e alguns aspectos da linha de pensamento hedonista-epicurista. Por um lado, o estagirita insere a música no âmbito das suas reflexões sobre a *pólis*, mas, por outro lado, afirma que a música tem como finalidade o prazer. Para Aristóteles, a música é um *ócio*, que se opõe ao *negócio*, ou seja, ao trabalho e à actividade¹¹¹. A sua função educativa é aceite enquanto serve à necessidade de repouso de todo o homem livre.

Com Aristóteles, a música adquire um valor educativo pelo modo como influencia o carácter e a alma [*psyquê*], através de uma das suas características fundamentais: a *mimésis*¹¹². Certas melodias, ritmos e harmonias imitam as virtudes (ou os vícios) e podem, por isso, ser usadas para produzir efeitos sobre a alma humana. Assim, algumas harmonias

deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo¹¹³.

Não há melodias ou harmonias prejudiciais em absoluto para a alma, já que mesmo aquelas que imitam os vícios permitem ao homem libertar-se das emoções que o atormentam, pela via da imitação. A música é, neste sentido psicológico, um remédio para a alma¹¹⁴, através do princípio homeopático que a rege¹¹⁵.

Pela sua capacidade de transmitir um *ethos*, a música em Aristóteles destaca as capacidades cognitivas da audição; ela permite que o homem tenha consciência do ouvido como poderoso meio de percepção¹¹⁶. O empirismo aristotélico encontra na música um instrumento educativo imprescindível.

Muito crítico relativamente à tradição pitagórico-platónica foi Aristóxeno de Tarento, de escola aristotélica¹¹⁷. Os elementos empíricos e práticos da reflexão aristotélica são agora acentuados por Aristóxeno, que procura fazer a distinção entre filosofia e

¹¹¹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 79.

¹¹² Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 80. Na *Política*, os últimos capítulos do Livro VIII são inteiramente dedicados à música, particularmente em torno dos problemas da natureza psicológica da música (cf. ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1339a-1342b, trad. pt. de A. AMARAL et al [Lisboa: Vega 1998] 573-593).

¹¹³ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1340b; cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 80.

¹¹⁴ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 81.

¹¹⁵ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 143: «o semelhante opera pelo semelhante».

¹¹⁶ Cf. A. PEREIRA, *A Mousiké*, 262.

¹¹⁷ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1042; P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 16-17.

experiência musical, sublinhando a importância desta última¹¹⁸. Mesmo não chegando a uma total contraposição entre ouvido e intelecto, estranha ao pensamento grego, Aristóxeno tende a dissociar as duas faculdades. A reflexão deste autor pode ser considerada como um primeiro passo em ordem ao que, em termos modernos, se pode designar como o valor estético da música¹¹⁹.

Os pitagóricos, segundo Aristóxeno, não deram conta de um facto essencial para a compreensão do fenómeno musical: a sua íntima relação com a sensibilidade do homem¹²⁰. A Escola Pitagórica, ao absolutizar o aspecto matemático da música, havia dado um grande impulso para o desenvolvimento de uma teoria musical, particularmente na ligação de determinado *modo* a determinado *ethos*. Aristóxeno não nega esta ligação, mas considera que ela tem um fundamento histórico e não “ontológico”. «Aristóxeno não nega que os modos têm valor ético, afirma antes que são qualidades secundárias, na medida em que a sua qualidade fundamental e primária é a estética, ou seja, serem *belos*»¹²¹. Dito de outro modo, o foco de atenção deixa de estar no *ethos* objectivo de determinada forma musical (regido pela absolutização da proporção matemática e física dos sons), para passar a estar no *ethos* do músico, a sensibilidade subjectiva, a sua intenção compositiva, numa palavra, a sua criatividade¹²².

1.2.1.2. A originalidade cristã

Para além das duas linhas de pensamento apresentadas (o realismo metafísico da escola pitagórico-platónica e o *ethos* subjectivo de cariz psicológico e moral da escola peripatética), Sequeri apresenta uma «terceira via»¹²³, importante para perceber o panorama teórico com que o cristianismo terá de se confrontar na elaboração do seu pensamento específico sobre a música. Trata-se de uma linha de pensamento «que não reconhece à música, enquanto tal, alguma atitude ou qualidade formativa»¹²⁴.

Esta tradição, representada por pensadores de primeiro plano como Filodemo de Gadara¹²⁵, Epicuro e Demócrito, não tem sido, no entender de P. Sequeri, suficientemente valorizada nas historiografias do nosso pensamento musical. Esta ausência, sublinhada pelo nosso autor, é mais significativa se atendermos ao facto de que ela remete

¹¹⁸ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 82.

¹¹⁹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 83-84.

¹²⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 17.

¹²¹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 84.

¹²² Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 17.

¹²³ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 18.

¹²⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 18.

¹²⁵ Já referidos atrás, na polémica de Platão com a música do seu tempo.

para o silêncio o interessante debate dos séc. V-IV a.C. relativo às relações entre música e palavra, música e linguagem. Este tema da capacidade semântica do musical para expressar a questão do Sentido estará depois no âmago das discussões sobre a prática litúrgica da música no âmbito cristão, para não falar da moderna problemática estético-filosófica, em que nomes como S. Kierkegaard e E. Hanslick levantarão a pergunta sobre a autonomia expressiva da música, pela sua capacidade única, enquanto arte, de exaltação do *eros*¹²⁶.

Longe destas polémicas teóricas, que viam a música como um puro reflexo da pulsão (Epicuro), ou como exercício de ordenação das paixões (Platão), ou ainda como processo catártico (Aristóteles)¹²⁷, o povo deleitava-se com a música executada nos espectáculos, nos teatros, nos festivais e concursos públicos, paradoxalmente numa altura em que a reflexão teórica atingia altos níveis de sofisticação¹²⁸. Este interesse do povo pela “música prática” nota-se de forma mais clara no período de domínio romano, no qual o cristianismo depois se irá inserir.

Os romanos recolhem muitos dos elementos da tradição teórica grega sobre a música, sem grandes desenvolvimentos e aprofundamentos. O pragmatismo romano também aqui se faz sentir. A música é remetida para o nível «das *performances* compositivas e executivas» com carácter «essencialmente funcional em torno das festas, das celebrações oficiais e das ocasiões de divertimento»¹²⁹, como também do treino marcial e dos rituais guerreiros (particularmente a prática rítmica, o rufar de tambores, canções guerreiras, etc.)¹³⁰. O povo desenvolveu um verdadeiro fascínio pelos espectáculos promovidos pelo imperador, pelo que a crítica de Juvenal (o povo quer é «*panem et circenses*»¹³¹) pode incluir também a prática musical do Império.

Diante deste panorama social de desregramento musical, a perspectiva crítica que outrora Platão e Aristóteles tinham em relação aos excessos musicais será assumida pelo estoicismo e depois pelos autores cristãos¹³².

A génese de uma concepção da música propriamente cristã acontece envolvida em ambiguidades de vários tipos. Os Padres da Igreja viram-se confrontados com o problema, de não fácil solução, da relação entre música e oração. A concepção de músi-

¹²⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 18-19.

¹²⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 19.

¹²⁸ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 143-144.

¹²⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 20.

¹³⁰ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 144.

¹³¹ IUVENALIS, *Satiræ*, *Satira X*, 81, trad. francesa de P. DE LABRIOLLE et al (Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres» 1957) 127; cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 144.

¹³² Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 144.

ca do contexto dos primeiros cristãos, herdeira de tradições antagônicas (por um lado, a tradição teórica da filosofia grega e, por outro lado, da tradição do canto sinagagal hebraico)¹³³, exigia, por isso, uma necessária diferenciação entre «a boa música — a música davídica —, aquela que ajudava o espírito a aproximar-se de Deus, e a música má, pagã»¹³⁴, que conduzia ao vício. Compreende-se, portanto, que os Padres, ao mesmo tempo que desencadeiam uma autêntica “cruzada” contra a música pagã, vão ao mesmo tempo desenvolvendo hinos e cânticos litúrgicos, ainda bastante próximos do canto sinagagal¹³⁵.

As tensões agudizam-se quando começa a surgir o problema da educação dos filhos das famílias pagãs convertidas ao cristianismo, nos séc. II-IV¹³⁶. Estes frequentavam os mestres pagãos, que lhes ensinavam as *artes liberales*, incluindo a música. O problema foi mais notado em Alexandria, cujos habitantes eram reputados melômanos¹³⁷; Clemente de Alexandria terá aqui um papel ímpar, no apaziguamento das tensões e no aprofundamento teológico do lugar da música na vida cristã. Clemente reassume a cosmologia pitagórica aplicando-a ao Deus criador da Revelação bíblica¹³⁸. Mas não deixa de denunciar os perigos da música, particularmente dos banquetes e festas, com as suas «*armoniai chromatykoï*» que conduzem os jovens à desordem espiritual¹³⁹.

Gregório de Nissa vai na mesma linha de Clemente. Diz ele que «a conspiração [*sympnoia*] e a simpatia [*sympatheia*] recíproca de todos os seres são a primeira, original e verdadeira música»¹⁴⁰. Basílio Magno, por seu turno, sublinha a ideia do canto como auxílio na oração e na aprendizagem das verdades da fé: «o que não se aprende de

¹³³ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 85.

¹³⁴ J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 145.

¹³⁵ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 145.

¹³⁶ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 145.

¹³⁷ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 145.

¹³⁸ No início da *Exortação aos Gregos*, escreve Clemente: «Deus organizou o universo de forma harmoniosa e pôs de acordo a dissonância dos elementos em relações de consonância, para que o mundo todo fosse a harmonia; [...] atenuou a força do fogo com o ar, tal como se combina o modo dórico com o lídio [...]. E o canto puro, o som fundamental do todo e a harmonia do universo, indo do centro até aos últimos limites, e das extremidades até ao centro, harmonizou tudo, não como a música do Trácio, [...] mas segundo a vontade paternal de Deus, pela qual David também se entusiasmou.» (CLEMENS ALEXANDRINUS, *Protrepticus*, I, 5, 1-2 in *SCh-2*, 57-58; cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 146). Clemente identifica o “canto puro” com o Verbo divino, pelo qual Deus criou todas as coisas, o mesmo “canto” que faz renascer os que morreram, «aqueles que não tinham nenhum contacto com a verdadeira vida, renascem só de ouvirem o novo cântico» (CLEMENS ALEXANDRINUS, *Protrepticus*, I, 4, 3 in *SCh-2*, 57).

¹³⁹ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 145-146. «Melodias austeras protegem da embriaguez: deixaremos as harmonias cromáticas para a música das cortesãs» (CLEMENS ALEXANDRINUS, *Pædagogus*, II, 44, 5 in *SCh-108*, 97; cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 20).

¹⁴⁰ GREGORIUS NYSSENUS, *In Psalmorum Inscriptiones*, I, 3, 7 in *SCh-466*, 179; cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 146. O III capítulo desta obra de Gregório de Nissa é dedicado inteiramente à música.

boa vontade não se interioriza, mas o que se aprende com prazer e amor fixa-se mais solidamente na mente»¹⁴¹.

Por outro lado, a crítica mais feroz é dirigida aos instrumentos musicais, particularmente o *aulós* e outros semelhantes, que com o seu som estridente e excitante, era associado ao maligno. Epifânio refere mesmo que «o *aulós* é o símbolo da serpente, pela qual o maligno falou com Eva e a enganou. Do mesmo modo, o *aulós* foi inventado para enganar o homem»¹⁴². A relação entre culto e Palavra, que implica escuta e participação, inteligibilidade e intencionalidade comunicativa, impunha à partida a acentuação da dimensão vocal-pessoal da expressão musical. Mas a censura aos instrumentos musicais destina-se principalmente a dissuadir a participação cristã nos costumes musicais helénico-romanos, procurando marcar uma distância rigorosa entre o culto cristão e a ritualidade pagã¹⁴³.

Esta “contaminação” musical agravou-se mais quando os cristãos deixaram de ser perseguidos. Particularmente nas cidades, era impossível que os cristãos não convivessem com a prática musical pagã. Além disso, os bispos tinham bastante dificuldade em responder aos argumentos dos que invocavam a numerosa e incontornável presença de instrumentos musicais na Sagrada Escritura. Neste contexto, foi-se desenvolvendo uma interpretação alegórica dos instrumentos musicais bíblicos, juntamente com a elaboração do argumento da benevolência divina para com a dureza de espírito do Povo de Israel, permitindo a música instrumental como um meio para alcançar os bens espirituais¹⁴⁴.

A necessária distância das formas culturais não cristãs, juntamente com a exigência de uma expressividade própria, preparam o terreno para a «peculiar invenção de uma tradição musical cristã»¹⁴⁵. Particularmente ligados a este despontar, que marcará decisivamente o desenvolvimento da cultura musical do Ocidente, estão dois nomes incontornáveis: Ambrósio e Agostinho.

¹⁴¹ BASILIUS MAGNUS, *Homilia in Psalmum 1*, 2 in PG-29, 213; cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 87.

¹⁴² EPIFANIUS SALAMINIS EPISCOPUS, *Adversus Haereses*, XXV *Adversus Nicolaitas*, 4 in PG-41, 325-327; cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 146.

¹⁴³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 20.

¹⁴⁴ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 147. João Crisóstomo refere que «Deus, tendo visto que os homens eram desleixados e pouco dispostos a ler coisas espirituais, suportando-as dificilmente de boa vontade, quis tornar-lhes o trabalho mais agradável. Acrescentou, então, a melodia às palavras proféticas a fim de que, atraídos pelo ritmo do canto, todos lhe cantem santos hinos com ardor» (IOHANNES CHRYSOSTOMUS, *Expositio in Psalmum 41* in PG-55, 157; cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 147-148).

¹⁴⁵ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 20.

Em Milão, Ambrósio introduziu na celebração cristã do Ocidente o modelo do *hino litúrgico*, composição textual extra-bíblica, bem como a prática da salmodia coral antifónica, com influências da prática litúrgica do monaquismo oriental. Estes costumes rapidamente se espalharam pelo Sul da Europa, constituindo o que veio a chamar-se *canto ambrosiano*¹⁴⁶. A nova forma musical litúrgica abriu o caminho para uma «tradição criativa da obra musical que se diferencia claramente daquela antiga-oriental e hebraico-helenística»¹⁴⁷.

A genialidade do hino ambrosiano reside precisamente na sua simplicidade, permitindo articular a riqueza dos temas numa unidade sintática de «penetrante imediatez musical e semântica»¹⁴⁸. O uso recorrente de quatro *jambos*¹⁴⁹ em cada versículo, de quatro versículos por estrofe, e de oito estrofes por hino permitia a Ambrósio apresentar de forma orgânica os temas cristãos da composição poética, através de uma respiração musical eficaz. Acresce ainda o significado alegórico-teológico do modelo octanário, que sugere de forma simbólica a plenitude cristológica-escatológica do *Oitavo Dia*, com toda a densidade teológica que a expressão implica. O hino ambrosiano constitui-se, então, como uma “miniatura musical” da ordem cristã do tempo, cristologicamente centrada, que possibilita a unidade do múltiplo, na apropriação da única fé pela assembleia que canta e louva o seu Deus e Senhor¹⁵⁰.

Com a invenção ambrosiana, chegamos a uma primeira solução validamente conseguida para o problema da conciliação da fé e da oração cristãs com o legítimo prazer musical do louvor. A comunidade dispõe agora de um instrumento simples e eficaz para a assimilação afectiva e comovida dos mistérios da fé¹⁵¹. Os inimigos de Ambrósio tentaram atacá-lo pelo uso que fazia da música, mas ele contrapunha com ironia: «Di-

¹⁴⁶ Cf. J. ROSA, *Da ambiguidade da música*, 150. Agostinho confirma a rápida propagação desta prática nas suas *Confissões*, quando narra o episódio das perseguições da imperatriz Justina contra Ambrósio: «A Igreja de Milão começara pouco tempo antes a celebrar este género de consolação e de exortação, com grande entusiasmo dos irmãos, que cantavam em coro com as vozes e os corações. Havia seguramente um ano [...] que Justina, mãe do jovem imperador Valentiniano, perseguia o teu servo Ambrósio, por causa da heresia para a qual fora seduzida pelos Arianos. O povo de Deus velava na igreja, disposto a morrer com o seu bispo [...]. Nós, então ainda gelados longe do calor do teu espírito, éramos todavia contagiados pela cidade, consternada e perturbada. Nessa altura estabeleceu-se que se cantassem hinos e salmos, segundo os costumes das regiões do Oriente, para que o povo não se consumisse de cansaço e tristeza: costume que se conservou desde então até hoje, sendo já muitos e quase todos os que, nos teus rebanhos e pelo resto do mundo, o imitam» (AUGUSTINUS, *Confessiones*, IX, 7, 15 in *CCSL*-27, 141-142 [trad. pt. 399-401]).

¹⁴⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 21.

¹⁴⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 26.

¹⁴⁹ Módulo métrico formado por duas sílabas, uma breve e outra longa, que formam uma célula rítmica agradavelmente fluída.

¹⁵⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 27.

¹⁵¹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 29.

zem que o povo está enfeitado pelos encantamentos dos meus hinos: é verdade, não o nego. Há neles, sem dúvida, algo de muito poderoso; o que há de mais poderoso do que a confissão da Trindade celebrada diariamente pela boca de todos os povos?»¹⁵².

“Enfeitado” pela genial invenção do Bispo de Milão, Agostinho «fornecerá à prática cristã da música a sua gramática para os séculos seguintes»¹⁵³, pela reelaboração sistemática dos principais temas da antiga tradição teórica, apresentados agora, sob a novidade cristológica, como uma verdadeira e própria teologia cristã da música¹⁵⁴.

A originalidade de Agostinho, segundo P. Sequeri, está na sua abordagem teológica da música principalmente através de três vias: a teologia da criação, a emoção comunitária da fé professada e celebrada e a felicidade responsorial da esperança¹⁵⁵. O problema da relação entre a sedução musical e a qualidade espiritual do louvor cristão, que encontrara uma solução prática nos hinos de Ambrósio, chega agora, com Agostinho, a uma solução teórica equilibrada, que abre a possibilidade de promover, e não só tolerar, uma estética do sensível verdadeiramente cristã¹⁵⁶. O caminho espiritual do Bispo de Hipona confirma a sua posição teórica:

Quando me lembro das minhas lágrimas, que derramei perante os cânticos da Igreja, nos primórdios da recuperação da minha fé, e quando mesmo agora me comovo, não com o canto, mas com as coisas que se cantam, quando são cantadas com uma voz clara e uma modulação perfeitamente adequada, reconheço de novo a grande utilidade desta prática¹⁵⁷.

Encontramos ainda em Agostinho a interpretação alegórica dos textos bíblicos sobre a prática instrumental, na linha da abordagem patrística anterior. Por outro lado,

¹⁵² AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Ep. 75a (Maur. 21a). Contra Auxentium de basilicis tradentis*, 34 in *CSEL-82/3*, 105; cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 29. Tradução livre do latim: «Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt, plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est quo nihil potentius; quid enim potentius quam confessio trinitatis, quae cottidie totius populi ore celebratur?».

¹⁵³ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 29.

¹⁵⁴ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 21. «É verdade que há nos seus escritos uma teologia da música como aquela que desejamos encontrar estabelecida por sua vez por toda a tradição [...]. Mas também é verdade que Agostinho permanece o único grande autor da teologia patrística a mostrar um específico interesse pela possibilidade de conjugar as qualidades da música com a prática eclesial, a espiritualidade da fé, a estética da concepção cristã da criação» (SEQUERI, *Musica e mística*, 58).

¹⁵⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 29.

¹⁵⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 29.

¹⁵⁷ AUGUSTINUS, *Confessiones*, X, 33, 50 in *CCSL-27*, 182, (trad. pt. 509). Agostinho sente-se interiormente dividido relativamente à aceitação da música na igreja. Continua ele: «Assim, flutuo entre o perigo do prazer e a experiência do efeito salutar, e inclino-me mais, apesar de não pronunciar uma opinião irrevogável, a aprovar o costume de cantar na igreja, a fim de que, por meio do prazer dos ouvidos, um espírito fraco se eleve ao afecto da piedade». A ambiguidade que Agostinho sente em relação à música expressa, como que em germen, a tensão entre a potencialidade elevadora do espírito e a sedução hedonista da música, que marcará transversalmente a leitura estética da música cristã, ao longo da história.

Sequeri assinala que nos *Comentários aos Salmos* podemos encontrar uma apaixonada interpretação teológica do *jubilus* cristão, entendido como «pura música do instrumento-voz sem palavras»¹⁵⁸, como ilustra esta passagem do *Comentário ao Salmo 32*: «Cantar com arte a Deus consiste precisamente nisto: cantar em júbilo. O que significa cantar em júbilo? Compreender e não saber explicar com palavras o que se canta com o coração»¹⁵⁹.

A música conduz a palavra ao coração, prolonga o tempo da palavra e cria um espaço para uma *ruminatio* que conduz à *contemplatio* da intimidade divina¹⁶⁰. A música encaminha-nos, então, para a sabedoria de uma teologia apofática: «à palavra de Deus podemos responder somente mediante o *jubilus*; de facto, não temos uma palavra que possa corresponder àquela Palavra»¹⁶¹.

Além disso, Agostinho é o único autor patrístico que havia projectado um verdadeiro tratado sistemático sobre a música. O *De Musica* é só a primeira parte (sobre o ritmo) do que seria um tratado integral dos vários componentes da música, na senda da antiga tradição pitagórica. Uma segunda parte, dedicada à melodia, nunca chegou a ser realizada¹⁶². Mas o que chegou até nós é suficiente para constatar a brilhante inclusão das intuições pitagóricas numa abordagem cristã e anti-gnóstica da criação, sem contraposições radicais entre espiritual e corpóreo. O «pitagorismo cristão»¹⁶³ de Agostinho é uma verdadeira superação da mística neoplatónica¹⁶⁴.

¹⁵⁸ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 58.

¹⁵⁹ AUGUSTINUS, *Enarratio II in Psalmo 32*, 1, 8 in *CCSL-38*, 254; cf. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 30.

¹⁶⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 30-31.

¹⁶¹ AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmo 99*, 6 in *CCSL-39*, 1397; cf. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 31. Não encontramos uma passagem literalmente igual à citada por Sequeri (que não possui a referência completa), mas o sentido é aproximado: «Iubilationem pro verbo possumus dicere, verbum pro verbo non possumus». Antes, Agostinho referia a inefabilidade de Deus, a impossibilidade de nomeá-lo, e a necessidade de nos deixarmos nomear por Ele: «Verbum eius quo dicti sumus, Filius eius est; ut a nobis utcumque infirmis diceretur, factus est infirmus».

¹⁶² H.-I. Marrou propõe-se “continuar” a obra do “Mestre” de Hipona, na obra *Traité de la musique selon l’esprit de Saint Augustin* (cf. H.-I. MARROU, *Il silenzio e la storia* [título da trad. italiana] [Milano: Medusa 2007 (Original 1940)] 35ss).

¹⁶³ Cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 60.

¹⁶⁴ Ao contrário da leitura com um acento mais musicológico e simplista de E. FUBINI, *Estética da Música*, 87-90, Sequeri afirma: «a superação do neoplatonismo [...] produz-se através da invenção de uma fenomenologia e de uma teoria da percepção que implica o governo da alma sobre as disposições perceptivas da sensibilidade tipicamente humana» (P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 62). A influência de Plotino é notória. Contudo, a novidade de Agostinho consiste na noção do homem como *creatura Dei*, em que a ligação entre espiritual e corpóreo é intrínseca ao projecto divino para a estrutura do humano, na sua perfeição própria. «A procura intelectual de Agostinho é lúcida [...]. A sua percepção dos valores da consciência não tem nada de teosófico. Aqui a filosofia é já, sem mais, cristianismo [o *De Musica* é anterior à conversão de Agostinho]; o seu neoplatonismo é, de todo, novo e cristão, é filtrado através da catequese de Ambrósio» (G. STEFANI, *L’estetica musicale de S. Agostino*, cit. por P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 63, nota 16).

Para o «inventor da estética teológica ocidental»¹⁶⁵, a música, como «*scientia bene modulandi*»¹⁶⁶, funciona como um mediador entre a harmonia do mundo criado e a intimidade da alma. A música «é intuída, aqui, não somente como o eco de uma qualidade “racional” da criação divina, mas também como a iniciação da alma e do corpo aos “ritmos” da sua perfeita reconciliação com a redenção do criado em Jesus Cristo»¹⁶⁷. A qualidade estética da sua metafísica da música será decisiva para o inusitado desenvolvimento da prática musical do Ocidente, que dará os seus primeiros passos na Idade Média¹⁶⁸.

1.2.1.3. A génese medieval da música do Ocidente

A Idade Média, embora na sua reflexão teórica permaneça próxima da polemização grega e patrística sobre a música¹⁶⁹, «inaugura e cria o grande ciclo da música ocidental [...], cujo tremendo desenvolvimento [...] não é pensável sem a reactivação cristã da ideia de harmonia do mundo»¹⁷⁰, aliás, em plena consonância com a cosmologia bíblica, que descobre a unidade do desígnio do Criador manifesto na multiplicidade polifónica das criaturas. É possível que, sem esta concepção teológica, com as suas variações cosmológicas, antropológicas, escatológicas e eclesiológicas, a tradição da música ocidental não se chegasse a libertar do jugo imposto pela monodia grega, como aconteceu com a erupção da polifonia no fim da Idade Média e com os sucessivos desenvolvimentos renascentistas. Provavelmente, a história teria sido bem diferente. O facto é que a lenta gestação de uma inédita estética cristã abriu a porta ao «excepcional porvir da música europeia»¹⁷¹.

¹⁶⁵ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 82.

¹⁶⁶ AUGUSTINUS, *De Musica*, 1, 2 in *PL-32*, 1083; cf. A. MORÃO, *Música*, 1043-1044.

¹⁶⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 31.

¹⁶⁸ Cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 82.

¹⁶⁹ Boécio, na sua famosa distinção entre *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis*, resume de certo modo a tradição. A *musica mundana* é a música do *cosmos*, a *música das esferas*, música inaudível; cristãmente, é a música da criação, dos coros angélicos diante do trono celeste. A *musica humana* refere-se à harmonia do corpo e da alma, inaudível mas perceptível, somente acessível pela introspeção espiritual. A *musica instrumentalis* é a música produzida artificialmente (vocal e instrumental), a música sonora nos seus componentes mecânicos e acústicos e nos seus modos compositivos (cf. P. SEQUERI, *Musica e Mistica*, 84-85; MORÃO, *Música*, 1043). «Graças a Boécio, que, como vimos, compendia e transmite ideias clássicas e da Patrística, a Cassiodoro, a Isidoro de Sevilha e outros, a música, enquanto ciência matemática, adquire uma posição central no sistema das *artes liberales* e um lugar primordial no culto, apresentando-se aqui, ao lado das outras artes, como propedêutica da teologia» (A. MORÃO, *Música*, 1044).

¹⁷⁰ A. MORÃO, *Música*, 1043.

¹⁷¹ A. MORÃO, *Música*, 1043. No Renascimento, a redescoberta da cultura clássica aconteceu particularmente nos domínios artísticos da literatura, da escultura e da arquitectura, pelo estudo e imitação dos modelos antigos que estavam disponíveis aos olhos de todos. Com a música não aconteceu o mesmo; os músicos da época, como é evidente, não tinham acesso à prática musical dos gregos e dos romanos (e

Mas regressemos à Idade Média. O nascimento daquilo que depois receberá o nome de “canto gregoriano”, transporta em si, nos seus princípios fundadores, o que podemos identificar como os antípodas da tradição grega antiga. É provavelmente impossível qualificar a novidade da concepção cristã da música como *apolínea* ou *dionisíaca*. Ela é simplesmente cristã. Já não se trata da aplicação abstracta de uma estrutura que estabeleça a justa relação entre os sons e a sua qualidade espiritual; agora, aponta Sequeri, «é a capacidade de ampliar criativamente a semântica espiritual do texto, que gera e define a qualidade musical»¹⁷². A relação entre expressividade do texto e expressividade musical é uma consequência da íntima ligação da música com a palavra de Revelação histórica, definitivamente distante do horizonte mágico e esotérico das “místicas” antigas (platónicas, gnósticas, orientais e outras)¹⁷³. O rito, com os seus textos e contextos litúrgicos, é mais do que o simples regulamento do proceder: é o «ordenamento performativo da justa relação com o sagrado»¹⁷⁴. Entendido assim, todo o rito é tratado como «potencialmente musical»¹⁷⁵. «O orgânico vocal, os modelos melódicos, o estilo executivo, a combinação dos modos: tudo é articulado em termos de uma verdadeira e própria orquestração musical da partitura litúrgica»¹⁷⁶.

A partir do séc. VIII, o papado inicia, no Ocidente, um processo de unificação do rito e do canto eclesiástico. Este processo, exigido pela necessária unidade eclesiástica e pela unificação política do Ocidente, aparece colocado simbólica mas significativamente sob o signo do grande Papa Gregório (590-604). É desta atribuição que surge o nome “gregoriano”, com o qual esta nova prática se afirmará na Europa¹⁷⁷.

«O canto gregoriano é uma forma de oração»¹⁷⁸. A análise da sua essência não pode ser procurada apenas através de critérios musicológicos, mas deve ser encontrada

dos primeiros cristãos). Mesmo actualmente, apesar das várias tentativas de reconstrução de fragmentos de peças musicais gregas através do estudo de relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, frescos e escultura (que nos dão uma ideia menos desfocada do que seria a prática musical destes povos — sabemos que seria monofónica, quase inteiramente improvisada e intimamente associada à palavra, à dança, ou a ambas), nunca poderemos saber ao certo como soariam as músicas do teatro grego, ou dos banquetes e rituais romanos, ou das primeiras liturgias cristãs (cf. D. GROUT, *História da música ocidental*, 16-18).

¹⁷² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 33.

¹⁷³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 32.

¹⁷⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 32.

¹⁷⁵ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 32.

¹⁷⁶ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 32.

¹⁷⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 34.

¹⁷⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 34. A tendência de «aplicar retrospectivamente ao canto gregoriano uma específica estética do belo artesanal e artístico, plasmada racionalisticamente na modernidade iluminística e consagrada espiritualmente com a mística romântica do sublime, não deve impedir-nos de recordar que, na realidade, o canto gregoriano não nasceu como obra de arte, nasceu como oração comunitária» (P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 107).

principalmente na própria prática orante e litúrgica. Uma abordagem teórica do canto gregoriano, na sua unidade substancial, invoca por isso a reflexão teológica.

«O canto gregoriano é um caminho, um meio de transporte»¹⁷⁹. A linha melódica confere ao texto um relevo acrescido, ao ponto de o canto poder adquirir as dimensões de uma apropriada «exegese mística»¹⁸⁰ do texto sagrado. O canto cristão torna-se, assim, a *forma* musical da oração cristã, necessariamente diversa do êxtase mental silencioso da contemplação filosófica e do êxtase sonoro da antiga sabedoria xamânica e oriental. E o *conteúdo* desta forma é o texto cantado¹⁸¹. Nos seus desdobramentos litúrgicos, a música pode tornar-se uma verdadeira «*teo-logia* espiritual em acção»¹⁸², enquanto «manifestação tangível, audível e quotidiana da presença de Deus entre os homens e do divino no mundo»¹⁸³.

A unificação musical do canto gregoriano aconteceu progressivamente, com a assimilação de elementos das diversas tradições locais (também orientais). O próprio canto romano só foi totalmente absorvido pelo novo canto gregoriano no séc. XIII. Por seu turno, o canto ambrosiano (como o rito homónimo) manteve a sua autonomia. Segundo Sequeri, este processo de cristalização favoreceu o desenvolvimento litúrgico-musical em duas direcções complementares: (1) um novo ardor criativo da parte dos compositores das melodias litúrgicas, com o surgimento de *tropos*¹⁸⁴ e *sequências*¹⁸⁵, que dão corpo a uma «nova consciência artística, que abre à ideia de *variação* e *desenvolvimento* a língua musical do Ocidente»¹⁸⁶; (2) a consciência de uma potencialidade expressiva da linguagem musical, que estimula a análise da sua estrutura e gera uma nova cultura da composição¹⁸⁷.

Dentro deste contexto, surge uma figura feminina de certo modo exemplar, autora de uma singular elaboração teológica e prática da potencialidade estética do cristianismo, de raro rigor e transparência na história da teologia: Hildegarda de Bingen. A

¹⁷⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 35.

¹⁸⁰ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 35. Ou uma «exegese em acção» (cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 90).

¹⁸¹ Cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 107.

¹⁸² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 36; cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 90.

¹⁸³ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 90.

¹⁸⁴ «Ampliações textuais que contêm em gérmen todos os aspectos da ideia compositiva: elaboração, desenvolvimento, variação, substituição» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 37, nota 7).

¹⁸⁵ Criação poética livre, cantada antes do aleluia; uma forma de canto que «reflete mais directamente o gosto popular, distanciando-se muito da estrutura do canto gregoriano», por ser «flutuante no espaço modal, improvisado sob o contorno da palavra, guiado por um ritmo escondido e transversal relativamente aos acentos da palavra, coordenado pelas suas microfórmulas expressivas e pelos seus intervalos característicos» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 37, nota 8).

¹⁸⁶ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 37-38.

¹⁸⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 38.

harmonia da criação, para Hildegarda, passa pelo «acordo dos elementos com o homem», e «a participação do homem no louvor dos anjos [...] manifesta o sentido do seu ser criado à semelhança de Deus»¹⁸⁸.

A prática compositiva de Hildegarda encontra um singular equilíbrio entre a «vocalidade da palavra humana» e as «características simbólicas e tímbricas dos instrumentos», ao serviço da «qualidade sapiencial do texto»¹⁸⁹. Não sabemos ao certo como seria o emprego dos instrumentos musicais por Hildegarda, mas é possível constatar que a música instrumental ganha um significado espiritual prático (pela referência à tradição profética, integrada na plenitude cristã), que se distingue e supera as antigas interpretações alegóricas dos Padres, pela via da integração da qualidade corpórea do específico da espiritualidade cristã¹⁹⁰.

1.2.1.4. A nova música e a criação harmónica

O louvor da comunidade cristã faz aparecer uma nova concepção antropológica e social, articulada a partir da noção de *harmonia mundi*. A assembleia que canta *una voce* é imagem da comunhão que Deus restitui ao homem pecador, restaurando nele a marca original da criação e projectando o seu destino escatológico. «*Una voce* significa aqui [...] a sintonia da fé, a unidade dos crentes, a participação nos coros angélicos, a comunhão com todas as criaturas no louvor do único Deus»¹⁹¹. A música inaudível das criaturas celestes e terrestres faz-se perceptível e audível no louvor eclesial.

A comunidade que canta *una voce* é um paradigmático símbolo da unificação política e eclesial conseguida no final do primeiro milénio. No entanto, a unidade cristã do continente europeu será atravessada por tensões e separações que questionarão esta mundividência unitária. A unidade deixará de poder ser concebida como uniformidade. O símbolo da *una voce* «não será mais a metáfora exclusiva do conceito de harmonia»¹⁹². Aparece cada vez mais notada a necessidade de uma nova cultura cristã, capaz de integrar ao mesmo tempo as esferas religiosa e civil, ou mesmo no âmbito intra-eclesial, os mundos ocidental e oriental, e mais tarde ainda, a emancipação da cultura

¹⁸⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 38-39.

¹⁸⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 39. São de particular relevo a antologia *Syphonia harmoniae caelestium revelationum* e o drama paralitúrgico *Ordo virtutum*, pela assimilação do canto gregoriano como linguagem de base, revestida de adaptações, simplificações e repetições (cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 39).

¹⁹⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 41.

¹⁹¹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 44.

¹⁹² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 45.

humanista do Renascimento e a própria divisão do cristianismo ocidental. Impõe-se progressivamente uma concepção de harmonia mais madura e dialéctica¹⁹³.

Algo de semelhante acontece também do ponto de vista da abordagem teológica. O espaço aberto pelos novos contextos permite pensar teologicamente a perfeição do acto criador de Deus, concretizado na pluralidade de mundos diversos. A perfeição do acto criador, ao invés de aparecer acorrentada a um modelo absoluto pré-estabelecido (“erro de Abelardo”¹⁹⁴), torna-se agora «qualidade harmonizadora [...] de uma obra criativa original»¹⁹⁵. A unidade perfeita da criação, realizada na possibilidade polifónica de mundos potencialmente diversos, «legítima teologicamente uma imaginação estética de todo nova»¹⁹⁶. No específico da estrutura musical, a disputa de várias sílabas/palavras por um único som dá lugar à batalha de vários sons pela conquista de uma única sílaba¹⁹⁷.

A nova cultura musical polifónica começa a dar os seus primeiros passos no séc. XII. Nesta época, terá particular relevo a experimentação musical realizada na escola da Catedral de Notre Dame de Paris (construída entre 1163 e 1259), principalmente com figuras como Perotin e Leonin. As primeiras práticas polifónicas consistiam na simples sobreposição de vozes paralelas à melodia gregoriana (*cantus firmus*), evoluindo progressivamente para o acrescento de *melismas* nas outras vozes ou de pequenas imitações da voz principal. Esta prática foi denominada mais tarde por *Ars Antiqua*, em contraposição à *Ars Nova* (expressão usada pela primeira vez por Philippe de Vitry), que surge nos séc. XIII-XIV, como uma forma polifónica que busca um novo ideal expressivo da forma melódica. Na “nova polifonia”, a organização da simultaneidade das partes heterogéneas, que convergem harmonicamente mesmo permanecendo distantes, «exalta a variedade expressiva individual e exclui [...] a uniformidade e a conformidade»¹⁹⁸. A emancipação das várias linhas melódicas, pela prática do contraponto (*punctum contra punctum*, nota contra nota) acrescenta ao discurso musical uma inaudita espacialidade harmónica.

Com a “nova música”, o texto passa a ficar sujeito a efeitos de «contração e dilatação, adensamento e rarefacção, que fatalmente interceptam a audibilidade e univoci-

¹⁹³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 46.

¹⁹⁴ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 46.

¹⁹⁵ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 47.

¹⁹⁶ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 47.

¹⁹⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 48.

¹⁹⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 52.

dade semântica»¹⁹⁹. O adensamento contrapontístico das novas composições levou o Papa João XXII a condenar a “nova prática”, na sua famosa *Bula* de 1332:

A multiplicidade das suas notas apaga os simples e equilibrados raciocínios através dos quais, no cantochão, se distinguem as notas umas das outras. Correm e nunca descansam, inebriam os ouvidos e não cuidam das almas; imitam com gestos o que tocam, de modo que se esquece a piedade que se procurava e se manifesta a desconcentração que se deveria evitar²⁰⁰.

A *Bula* papal, com a sua crítica à *Ars Nova*, delinea (mesmo sem intenção) os aspectos estéticos dos novos tempos²⁰¹. Esta *Secunda Prattica* incide sobre a estrutura da forma, «gera uma nova arquitectura da relação entre a palavra e o som, o sujeito e o espaço, a harmonia e a comunidade»²⁰². Inicia-se aqui a grande aventura da música entendida como *performance*, forma de comunicação, interpretação dos estados de espírito²⁰³.

O espaço sagrado dilata-se não somente em direcção ao alto, mas agora também numa nova dimensão, como verdadeiro desenvolvimento horizontal, relacional, dialéctico. A voz do louvor canta não somente o universo dos corpos celestes e das criaturas terrestres, mas torna-se também imagem de um *cosmos* social, no qual se integra a assembleia litúrgica²⁰⁴.

A organização da nova vocalidade usa os mesmos códigos musicais para os contextos *sagrado* e *profano*, para o rito litúrgico e o rito social. É certo que os modos de articular as novas práticas são diversificados (*Motete* sacro, *Madrigal* profano). Mas em nenhum momento, no âmbito cristão, se colocou a hipótese de um enclausuramento num passado glorioso da monodia gregoriana, pondo simplesmente de lado o questionamento levantado pela nova cultura musical. «Aqui, a evolução musical acontece, em todo o caso, como um evento do qual o cristianismo tornou possíveis as condições: seja sob o plano teórico, seja sob o plano simbólico»²⁰⁵.

¹⁹⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 50.

²⁰⁰ Cit. por E. FUBINI, *Estética da Música*, 96; cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 52.

²⁰¹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 96.

²⁰² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 53-54.

²⁰³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 53.

²⁰⁴ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 54.

²⁰⁵ Este é, porventura, um exemplo histórico que pode interpelar a relação entre a teologia e a música contemporânea. «A linha-guia da memória das origens, que inventou e regulou por quase um milénio a pregação cristã, formando um todo com ela, permanece um ponto fixo. Há mais de cinco séculos, aquele “cânone” é objecto de periódicas revisitações, quase indistintamente empenhadas em reestabelecer a pureza originária, a essencialidade, o papel de protocolo fundador do canto “gregoriano”. Sinal de um ligame de certo modo indissolúvel com a certeza de uma singularidade cristã, que está sempre de novo acessível mediante aquela tradição e vive na incorporação viva da sua memória. Por outro lado [...],

O novo significado de *harmonia*, germinado nos séc. XII e XIII, estabelece-se definitivamente no tempo da *Ars Nova*. No entanto, os esforços teóricos referentes a este período (e mesmo depois, nos desenvolvimentos da “Grande Polifonia”) são ainda decalcados de pitagorismos, platonismos e aristotelismos cristianizados. A filosofia e a teologia parecem não possuir meios hermenêuticos para integrar teoricamente a estética espiritual dos novos tempos²⁰⁶.

A cultura humanista do Renascimento, com o seu impulso para o regresso à antiguidade clássica, habitará de novo os espaços do mito religioso, da sabedoria esotérica, da magia naturalista. Na música, este movimento concretiza-se num renovado interesse pelas propriedades físico-matemáticas da música, mais de acordo com a nova racionalidade e, paradoxalmente, também com os novos “misticismos” esotéricos, cabalísticos, gnósticos²⁰⁷.

No âmbito cristão, o fenómeno da afirmação da *Missa* como forma musical unitária conduziu à valorização da representação musical do significado religioso, em detrimento da sua função litúrgica no gesto ritual²⁰⁸. A urgência reformadora que se faz sentir na cristandade um pouco por todo o lado também parece exigir uma aplicação ao específico musical. O interesse pela simplicidade e sobriedade melódicas e harmónicas do texto cantado aponta de vários modos para um resgate da memória das origens da novidade cristã: o hino ambrosiano e o *jubilus* agostiniano. A criação do coral luterano (*homofónico*²⁰⁹) vai neste sentido. Bem como a reacção tridentina, que não se limita a condenar os abusos de alguma prática musical litúrgica, mas propõe uma redobrada atenção à qualidade funcional da música na liturgia, em relação dialéctica com o novo contexto artístico²¹⁰. Juntamente com o incentivo ao desenvolvimento de uma tradição devocional do canto,

a pastoral da reforma católica indicará mais claramente a vantagem de uma integração musical do rito, de alta qualidade estética, capaz de excitar espiritualmente uma sensibilidade e uma atracção que o dogma e o rito por si não são capazes de suscitar²¹¹.

a prática cristã já desenvolveu uma quantidade de adaptações e evoluções, sem as quais o canto cristão se teria tornado já uma língua morta» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 55).

²⁰⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 58.

²⁰⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 58.

²⁰⁸ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 56.

²⁰⁹ Tipo de textura em que duas ou mais vozes se movem simultaneamente do ponto de vista harmónico (vertical).

²¹⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 56.

²¹¹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 60.

Neste contexto, a figura singular de Giovanni Pierluigi da Palestrina é incontornável. A leitura quase “mitológica” de alguma tratadística sobre esta figura ímpar da reforma católica não apaga o relevo daquele que simbolicamente será intitulado de *princeps musicae*²¹².

Palestrina aparece como o símbolo, nos seus desenvolvimentos musicais, do esforço de recomposição do cristianismo (na sua confessionalidade católica), cujos elementos também se podem encontrar noutros compositores da época: o sentimento expressivo do *affectus fidei*, como síntese entre criatividade sonora e tensão interior (Orlando di Lassus); a distância relativamente ao intento de comover ou convencer, excitar ou surpreender (Tomás Luís de Victoria); a liberdade face aos sofrimentos de uma dolorosa procura empreendida (Gesualdo)²¹³. A música palestriniana reconduz o ouvinte ao reconhecimento da vibração de uma harmonia originária, em que a multiplicidade das partes postas em jogo na história estão já aí compreendidas, ao invés de serem geradas pela composição. A polifonia palestriniana surge, assim, como uma iniciação musical à escuta da harmonia originária da criação²¹⁴.

O melhor de Palestrina revela-se precisamente aqui (e não na “mitológica” invocação de um passado supostamente glorioso): a suspensão temporal conseguida pelo seu contraponto abre a atenção do ouvido crente para a novidade de um tempo dilatado, simultaneamente terreno e eterno²¹⁵. Em Palestrina, o cristianismo reencontra uma expressão musical da sua singularidade, pela via do critério cristológico (articulado entre criação, Incarnação e escatologia)²¹⁶. Em Palestrina, encontramos um *habitat* musical à

²¹² Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 61. Sem deixar de sublinhar a singularidade de Palestrina, Sequeri aponta os limites de grande parte das abordagens (musicológicas, eclesiásticas) do tema: «Na minha percepção, a singularidade palestriniana [...] não está até agora adequadamente ilustrada. Não pretendo fazê-lo aqui, naturalmente. [...] A descrição da prática contrapontística e da obra musical palestriniana adopta ainda de forma bastante asséptica [...] as coordenadas do mito: a realização do ideal tridentino, o vértice da polifonia vocal, a perfeição da arte contrapontística, o modelo da música autenticamente sacra. Resumindo, Palestrina aparece — depois da redescoberta romântica e da idealização ceciliana — como citação obrigatória, como Heidegger na filosofia» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 61-62).

²¹³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 63. A referência telegráfica a estes compositores é redutora, certamente. Parece, no entanto, que Sequeri não pretende elevar Palestrina acima de outros grandes nomes da polifonia renascentistas, mas antes ilustrar a sua particular aptidão simbólica para caracterizar uma época.

²¹⁴ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 63.

²¹⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 63. «A música de Palestrina gera uma forma de atenção que é o homólogo sonoro da visão. [...] Palestrina aparece como o inventor de uma *mística da medida*. [...] A espiritualidade palestriniana da medida cuida, num sentido especificamente teológico, da elevação do tempo regulado pelo homem à dignidade de sacramento natural da infinita *durata* [suspensão] do mundo de Deus, eternamente presente a si mesmo» (P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 180).

²¹⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 64.

altura da densidade teológico-espiritual do *una voce* gregoriano, agora na sua (analógica) expressão polifónica-eclesiológica:

Palestrina inventou, dentro do catolicismo, uma coralidade capaz de levar mais longe o próprio símbolo da operosa comunidade humana-elesial, convidando-a a escutar, com o terceiro ouvido contemplativo [diverso do ouvido exterior da corporeidade e do ouvido interior da subjectividade], o fundo de uma vida divina na qual desde sempre habita a harmonia destinada à edificação do Reino de Deus e da unidade escatológica do povo de Deus²¹⁷.

1.2.2. O paradigma da música representativa

Este paradigma assinala uma profunda mudança, ao nível teórico e prático, da consciência musical, que se começa a verificar gradualmente nos séc. XVI e XVII²¹⁸. O “giro antropológico” que Zarlino inicia²¹⁹, ainda com ferramentas teóricas pitagóricas e aristotélicas, é depois desenvolvido por um dos seus discípulos, Vincenzo Galilei (compositor, instrumentista, teórico, pai do famoso Galileo, frequentador da *Camerata* florentina de G. Bardi), que se torna a referência do modernismo musical da época²²⁰. A sua crítica ao contraponto²²¹, abre o espaço teórico necessário ao surgimento do *melodrama*, direcionando o foco estético da música para a clareza da expressão alegórica de sentimentos, paixões e afectos; a música torna-se um universo de sentido perfeitamente autónomo, mas ao mesmo tempo perfeitamente interactivo²²². Surge uma *nova teoria*

²¹⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 64. «Entre católicos, reformadores e orientais, a coralidade polifónica permanece, em geral, um ponto de contacto. [...] Ela manteve vivo o símbolo de uma unidade não impossível entre as partes, sem a qual o cristianismo não se pode compreender como comunidade, e uma comunidade não se pode compreender como cristã» (P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 180). «O canto cristão não é somente celebração da palavra e alargamento do *jubilus*. É também suspensão contemplativa e distância crítica nos confrontos de uma historicidade eclesial sempre exposta à tentação de se celebrar a si mesma, de perder a certeza e a graça da própria origem única e do próprio destino definitivo [...]. [Isto é o que confere à poética espiritual da música de Palestrina] um primado e até um exclusivo, que faz dele verdadeiramente um *princeps*, como foi indicado, mas provavelmente até um *unicum*, sem herdeiros nem sucessores. E assim deve permanecer. Como Ambrósio e Agostinho, Anselmo de Aosta e Tomás de Aquino, Bach e Mozart» (P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 183-184).

²¹⁸ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1045.

²¹⁹ «O novo clima cultural próprio do Renascimento deixa as suas marcas também na música, se bem que com um certo atraso e com aspectos particulares em relação às outras artes» (E. FUBINI, *Estética da Música*, 98). J. Tinctoris e Adamo de Fulda representam uma linha mais empirista na abordagem da música, fruto de um certo renascimento do aristotelismo. H. Glareanus contrapõe os *symphonetae* aos *phonasci*, os que escrevem várias vozes aos que inventam melodias. Zarlino dá os primeiros passos para a génese da nova consciência tonal, fundada em torno de dois modos, maior e menor, mais em consonância com a estrutura física e racional dos sons (harmónicos superiores). O acorde perfeito é considerado por Zarlino mais belo porque é natural, e é natural porque é perfeitamente racional (cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 97-100).

²²⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 70; E. FUBINI, *Estética da Música*, 103.

²²¹ «Ele ensina abertamente que o contraponto — cantar melodias diversas ao mesmo tempo — é uma prática musical bizarra e abstrusa» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 70).

²²² Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 71 e 77.

dos affectos, que associa a altura dos sons, as pausas, os cromatismos, à representação de emoções, pela via da *imitação*²²³. No *melodrama*, «a música humana e a cena mundana são feitas uma para a outra. Os seus protagonistas são personagens-sentimentos»²²⁴. Depois, aparecerá o *Orfeo* de Monteverdi. E, mais tarde, o *Oratório* barroco.

1.2.2.1. Uma nova escuta do *affectus fidei*

O surgimento de novas formulações musicais, como o estilo *concertato*, o canto solista, o *baixo cifrado*, a *cantata*, a *fuga*, a *toccata*, entre outras, conduziu à necessidade de redefinir todo o aparato teórico da música. Também no âmbito litúrgico. A novidade está principalmente na consciência de uma nova modalidade da frutuosa participação litúrgica pela *escuta afectiva* da Palavra, pelo potencial silêncio contemplativo produzido pela música instrumental²²⁵ — um silêncio “habitado”. A *Missa*, entendida como forma musical autónoma e completa em si mesma, conquista um lugar central na prática da alta composição. Na *Missa*, aparecem reflectidos (na sua elaboração ritual e na sua tradução musical) os dois valores principais da festa: a solenidade e a alegria colectiva²²⁶. O eixo vertical da manifestação da senhoria de Deus cruza com o (e é o fundamento do) eixo horizontal da ordem histórica em que se integra a comunidade (religiosa e civil). «A Elevação da Hóstia é o gesto simbólico culminante: é o momento do órgão, que exalta um momento de contemplação pura e de conjunção espiritual com o mundo de Deus, dos anjos e dos santos»²²⁷.

A música litúrgica antiga nascera da fecunda submissão ao texto; a nova música «é menos ressonância da linguagem falada, e muito mais linguagem do próprio som»²²⁸. A sua relação com o texto não desaparece; o equilíbrio celebrativo da balança “palavra/som” só se romperá dramaticamente no séc. XIX²²⁹. Por agora, a forma indirecta do nexos entre texto e música é integrada eclesialmente como potencialidade criativa e espiritualmente eficaz. O desenvolvimento de uma tradição devocional musicalmente elaborada, como expressão universalmente acessível do *affectus fidei*, contribuirá para incor-

²²³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 75; A. MORÃO, *Música*, 1046.

²²⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 71.

²²⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 74. Em muitos casos, a linha melódica vocal começa a ser tratada com as mesmas ferramentas expressivas das vozes instrumentais. O desenvolvimento melismático da composição coral do barroco é o exemplo mais claro desta tendência. Além disso, o tratamento melódico do baixo (vocal ou instrumental) abre a porta a inauditos desenvolvimentos da espacialidade harmónica, agora assumidamente tonal.

²²⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 82.

²²⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 82.

²²⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 84.

²²⁹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 85.

porar equilibradamente as tensões entre contemplação e participação, escuta e execução²³⁰.

1.2.2.2. De Schutz a Bach — a nova “habitação” musical do sagrado

Em H. Schutz e J. S. Bach, P. Sequeri encontra duas figuras-tipo de um reenvio “revolucionário” da nova ideia musical para as origens da tradição litúrgica do canto cristão²³¹. O retorno ao texto bíblico, particularmente evangélico, é a nota comum, o *acorde pivot* da modulação.

Nas *Histórias Sagradas* de H. Schutz encontramos um singular esforço de citação da tradição do recitativo gregoriano e da cantilação primitiva cristã, modulada em *recitativos* e *árias* no novo estilo representativo. O primado expressivo do texto declamado é evidente nas obras do compositor de Dresden, tais como as *Paixões*, as *Sete Palavras de Jesus Cristo* ou o grandioso *Magnificat Alemão*. Nas *Paixões* de J. S. Bach, a referência à tradição é conservada na alternância entre a representação bíblica e as harmonizações dos corais luteranos, que assinalam de forma explícita a integração, pela nova estética musical, da invenção hinódica ambrosiana²³². Estas duas citações da tradição apontam para um comum interesse de integração do elemento popular (as obras supra-citadas eram de uso extra-litúrgico); a música coloca diante do ouvinte (comum) o drama sagrado, procurando suscitar a feliz emoção da fé, pela palavra redescoberta e assimilada²³³.

O desenvolvimento do *estilo recitativo*, que se torna a base da nova concepção compositiva (Monteverdi, Schutz), proporciona o desenvolvimento da *ária* como estrutura formal de referência, a partir do «princípio da expressividade dos afectos do texto» e da «eloquência das suas sintaxes puramente musicais»²³⁴. A emancipação da música instrumental, como expressão da própria ideia puramente musical, plenamente conquistada no período clássico, é devedora dos desenvolvimentos melódicos do *recitativo*²³⁵. A posterior aplicação do *estilo recitativo* na ópera será, quando comparada com a sua gênese, uma mera «memória fóssil do sentido que ele tinha nas origens do compor musical cristão», reduzido depois a um diminuto «esboço esquemático da forma sonorizada

²³⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 90-91.

²³¹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 92.

²³² Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 92-93.

²³³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 93.

²³⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 93.

²³⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 93.

da língua»²³⁶. Do gregoriano até Schutz, a palavra cantada havia trilhado um laborioso percurso em ordem a uma sonorização narrativa adequada. A nova estética representativa inaugura «a nova história da “verbalização do musical”»²³⁷. Em Bach, a nova representatividade musical da palavra encontra um sistema amadurecido, com os contornos de uma verdadeira *summa* das ideias precedentes²³⁸. A grandiosa arquitectura musical de Bach cria o espaço para uma «nova hospitalidade musical do sagrado»²³⁹.

Ainda hoje, Bach é a nossa casa mais comum. A maior parte da música europeia e ocidental, culta ou de entretenimento, continua a cantar e a soar dentro do universo tonal do qual Bach traçara as coordenadas e ilustrara a potencialidade. A gramática geradora dos gestos e movimentos, das formas e dos sentimentos no qual musicalmente *habita* o homem ocidental moderno, aqueles da dança e da pregação, do coral harmónico e do canto de amor, da festa e do luto, é escrita aqui²⁴⁰.

A digna simplicidade do *affectus fidei* encontra na geometria musical de Bach um acesso ao coração do ouvinte comum. No entanto, apesar da sua comum frequência, a música de Bach traz em si escondida a laboriosa procura de um homem com claras preocupações teológicas²⁴¹. Bach é o modelo de um «novo tipo de músico profissional, teologicamente competente nos confrontos da semântica religiosa do sagrado»²⁴². A nova figura do “músico teólogo”, no sentido “secular” da composição musical moderna, encontra na própria música o vocabulário de uma nova forma de pensamento, com uma intencionalidade espiritual própria e trabalhada²⁴³. A retórica musical, amadurecida com Bach, pretende agora colocar diante do olhar e do ouvido a totalidade da experiência espiritual através de meios exclusivamente musicais. «A *Missa em si menor* [...] é já uma monumental profecia desta nova aventura da música, também no campo da religião»²⁴⁴.

²³⁶ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 94.

²³⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 94.

²³⁸ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 94.

²³⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 95.

²⁴⁰ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 95. «Devia chamar-se Oceano, não Bach», escreveu Beethoven jogando com o significado do nome do compositor barroco (“Ribeiro”, em alemão) (cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 95).

²⁴¹ Foram encontradas, na sua biblioteca privada, uma enciclopédia de hinos religiosos, uma Bíblia largamente anotada, as obras de Lutero e até a *Guerra Judaica* de Flávio Josefo. A existência de semelhante biblioteca é um sinal notável do seu interesse pela teologia, confirmado pela verdadeira *lectio divina* assumpta nas suas obras sacras (cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 96).

²⁴² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 97.

²⁴³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 97-98.

²⁴⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 99. BWV 232 do catálogo bachiano.

1.2.2.3. A batalha entre o ouvido e a razão²⁴⁵

No campo alemão, a geração que sucede a Bach reagirá à sua concepção musical de forma polémica. O *melodrama*, que surgira precisamente como reacção à suposta ausência de uma afectiva expressividade da polifonia renascentista, é agora acusado também de aridez sentimental. Teóricos como J. A. Scheibe e J. Mattheson e, mais tarde, músicos como Leopold Mozart e C. P. E. Bach sublinharão a oposição entre a nova música que “toca o coração”, através da melodia, e a “árido contraponto” do passado. Surge uma nova teoria dos afectos que, partindo de rígidas premissas originalmente racionalistas, de atribuição de efeitos afectivos a determinados timbres instrumentais (Mattheson) ou determinadas figuras musicais (Scheibe), integrará o sentimento e o gosto, pela via do empirismo inglês²⁴⁶. A nova teoria dos afectos é o eixo mobilizador de uma «nova concepção de música como linguagem dos sentimentos»²⁴⁷.

Esta nova aventura racionalista relançará a questão, fundamental, das relações entre música e poesia, colocada já aquando da invenção da monodia acompanhada. Para uma linha estritamente cartesiana e racionalista, existe uma incompatibilidade originária entre linguagem verbal e linguagem musical: a primeira é própria da razão, a segunda é o campo da sensibilidade e do sentimento²⁴⁸. Ao contrário do debate em outras áreas culturais da época (nomeadamente, a literatura e a filosofia), as tendências musicais (teóricas e práticas) do iluminismo oscilam paradoxalmente entre o racionalismo e o sentimentalismo. O debate centrar-se-á principalmente no âmbito francês.

O primeiro duelo significativo desta época acontece entre o abade F. Raguenet e J.-L. Le Cerf de La Viéville. Raguenet viajou por Itália, onde contactou de perto com o melodrama italiano; ele reconhecia nas óperas francesas uma coesão e coerência literárias que a ópera italiana não possuía. No entanto, identificava no *bel canto* uma qualidade que não encontrara em França: a sua musicalidade autónoma. Le Cerf, de tradição racionalista, era um defensor da simplicidade expressiva: a música, para ele, não deveria cair em excessos, mas evitar o supérfluo e sobretudo observar as regras. O debate entre

²⁴⁵ Depois da passagem por Bach, Sequeri faz uma breve alusão aos autores clássicos para depois se deter mais demoradamente na problemática romântica. Parece-nos, no entanto, importante “repousar”, ainda que brevemente, nas reacções ao barroco e nas intuições iluministas, exemplificando alguns capítulos das suas acesas *querelles*, porque preparam (por contraste ou por prolepse) a concepção romântica da música.

²⁴⁶ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 112.

²⁴⁷ E. FUBINI, *Estética da Música*, 112.

²⁴⁸ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 113-114.

Raguenet e Le Cerf é um bom paradigma da longa série de polémicas que constituíram uma verdadeira batalha entre sensibilidade e intelecto, entre ouvido e razão²⁴⁹.

O segundo confronto mais sonante teve como protagonistas J.-P. Rameau e J.-J. Rousseau. Rameau, distanciando-se da linha dominante em França, liderada por J.-B. Lully, reivindicava o estatuto de ciência para a música, como linguagem analisável pela razão. Rameau defendia que a música se funda sob um princípio essencialmente matemático, já apresentado por Zarlino: os harmónicos superiores. Neles está contido o acorde perfeito maior, o fundamento da harmonia tonal. A música surgia assim como “imitação da natureza”, na qual a harmonia representa a sua dimensão racional e lógica, ao passo que a melodia diz respeito sobretudo ao gosto. Ora, a música, como linguagem universal, deve reger-se, segundo Rameau, pelas leis racionais (matemáticas) da harmonia, dela derivando todas as outras propriedades musicais, incluindo o ritmo²⁵⁰.

Rousseau vem juntar-se a esta polémica entre Lully e Rameau, defendendo o triunfo do sentimento sobre a razão, da ópera italiana sobre a francesa, do livre fluxo da melodia sobre o racionalismo harmónico. Para Rousseau, a compreensão das relações entre poesia e música deve recuar até às suas origens mitológicas e encontrar aí a sua génese comum: o canto primitivo do homem, ao mesmo tempo melodia e palavra. Rousseau também contrapõe harmonia e melodia: a primeira é «fruto de uma invenção bárbara da razão»²⁵¹, a segunda obedece somente à lei espontânea e livre do sentimento. O enciclopedismo de Rousseau e de outros (como J. R. D’Alambert e D. Diderot) permitiu alargar o debate sobre a música ao âmbito geral da cultura do tempo. É nesta altura que surgem a crítica e a historiografia musicais como ciências autónomas²⁵².

Com um discurso análogo aos enciclopedistas, em sede filosófica, está I. Kant, com a sua *Crítica do Juízo*. Para Kant, a música ocupa o último lugar na hierarquia das artes, do ponto de vista da razão; mas se for considerada pelo prisma da sensação pode subir ao primeiro lugar, como verdadeira e própria «linguagem dos afectos». Ela «estimula o ânimo de modo mais variado e mais íntimo», o que faz dela a «linguagem universal da sensação compreensível a cada homem»²⁵³.

Para encontrar uma transcrição musical mais definida destas concepções teóricas precisaremos de esperar pelo romantismo. Antes disso, é necessário determo-nos bre-

²⁴⁹ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 115.

²⁵⁰ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 116-117.

²⁵¹ E. FUBINI, *Estética da Música*, 119.

²⁵² Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 118-121.

²⁵³ I. KANT, *Crítica del Giudizio*, §53 (Bari: Editori Laterza 1970 [Original 1790]), 189-190; cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 121.

vemente num momento histórico de tal forma marcante para a composição musical que dará o nome popularmente atribuído à música dita “erudita”: o classicismo.

1.2.2.4. A autónoma ritualidade da música

A grande tradição da *Missa* musical, da qual Bach é o primeiro sistematizador mas especialmente o primeiro profeta, não pretendia estabelecer-se como uma tradição paralela ao rito litúrgico, como se se tratasse de um esforço «de transgressão que procurasse uma alternativa ao espírito litúrgico do rito»²⁵⁴. A nova concepção musical reclama uma autonomia, independente da intencionalidade religiosa. Independente, mas não subtraída; o rito musical afirma-se como um *evento*, com a sua lógica e coerência próprias, que unifica toda a intenção comunicativa e representativa, mesmo aquando da frequência do rito sacro²⁵⁵. Os grandes nomes do classicismo enquadram-se aqui.

«[J.] Haydn teria certamente uma experiência directa e pessoal do contexto litúrgico do canto»²⁵⁶. Começou a sua vida musical precisamente como *puer cantor* da catedral de Viena. W. A. Mozart, para lá das possíveis interpretações que se queiram dar ao seu percurso espiritual, «não era decerto estranho à sensibilidade devota do crente e à experiência eclesial da celebração cristã»²⁵⁷. Para L. van Beethoven, o substracto espiritual da música está claramente à disposição do pensamento e do gesto criador do compositor. Em Beethoven, nota Sequeri, aparece ainda mais assumida aquela autonomia acima referida: o evento musical e o efeito espiritual tendem agora a acontecer ao mesmo tempo²⁵⁸.

No tratamento do texto litúrgico (privilegiadamente a *Missa*), os compositores encontram a possibilidade de explicitar subjectivamente a autossuficiência expressiva e emocional que o próprio texto pode gerar. O rito musical é *simulação* do rito litúrgico, o que não significa ficção e muito menos falsificação. «Significa que o regime da representação [...] está perfeitamente consciente de *não ser* o rito sacro ao qual se refere e de certo modo se aplica»²⁵⁹. A valência espiritual passa aqui pela capacidade, tanto do ouvinte como do compositor, de se deixar envolver pelo evento musical. Esta concepção

²⁵⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 101.

²⁵⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 101-102.

²⁵⁶ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 101.

²⁵⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 101. A potencialidade da frequência teológica da música de Mozart é um assunto central na abordagem teológico-musical de P. Sequeri em outros artigos e monografias, o que justifica a brevidade da referência no percurso histórico que Sequeri apresenta. Procuraremos explorar este filão no II capítulo.

²⁵⁸ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 102.

²⁵⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 102.

abre inevitavelmente o espaço para uma personalização estética da esfera simbólica e espiritual, controlada pelas disposições individuais do compositor e o seu contacto reflexivo com a experiência religiosa. Os dois ritos (musical e litúrgico) não se confundem, conscientemente. No entanto, o compositor, como *mediador* de uma especial inspiração estético-espiritual, expressa e partilha, pela via representativa (de certa forma objectiva), o efeito real que a frequência da palavra sagrada produziu nele²⁶⁰. A dramaticidade da nova retórica musical, longe de ser anti-cristã, parece aproximar-se (analogicamente) dos pressupostos teológicos que informam a experiência propriamente cristã: Incarnação, mediações, conversão interior e testemunho (ritual, expressivo, significativo). Rito sacro e rito musical são potencialmente aptos a expressar o único drama histórico da experiência humana e cristã.

1.2.3. O paradigma da “arte absoluta”

A subjectividade procurada pelos compositores do classicismo é o reflexo de uma progressiva mudança de paradigma na concepção musical, que se consolidará com o romantismo. A modulação começara a notar-se primeiro com a preparação de uma dissonância histórica: a desvalorização (como vimos) das propriedades matemáticas da música e a procura de um estilo que expressasse mais directamente o sentimento pessoal, em contraste com a racionalidade polifónica barroca e os neo-pitagorismos iluministas. A música transita do âmbito da *artes liberales* para a esfera nova das “belas-artes”, onde a noção de *génio*, formulada por Kant de modo propositivo para a estética em geral, se torna o veículo dos dinamismos entre a subjectiva criatividade da expressão artística e a recepção cultural da obra de arte. Do ponto de vista dos géneros musicais, surge o *estilo galante*, mais intimista, com o uso assumido da forma *sonata*, do *minueto*, do *quarteto*. Este paradigma coincide com a afirmação e o desenvolvimento da *sinfonia*, como estilo musical possuidor de uma amadurecida força expressiva. Do classicismo, os românticos herdarão todos os géneros musicais, acrescentando-lhes agora o *poema sinfónico* e o *drama* musical, enriquecendo a harmonia com cromatismos cada vez mais complexos (até ao limiar da *atonalidade*). De Beethoven a G. Mahler, a sinfonia ganha

²⁶⁰ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 102-103.

quase a densidade de uma verdadeira metafísica²⁶¹. O próprio Mahler afirmará: «a sinfonia é como o mundo, deve abarcar tudo»²⁶².

1.2.3.1. A nova “sacralidade” da música

«Depois de se tornar em si mesma celebração ritual, a música aspira a tornar-se religião melhor e mais pura»²⁶³. Pela sua proximidade com a experiência espiritual, mas sem as aparentes “barreiras” da determinação religiosa e confessante, a música pretende agora assentar o fundamento da sua autonomia «na transcendência do Espírito e na profundidade da Natureza»²⁶⁴. Nem mesmo a portentosa filosofia do idealismo alemão obterá sucesso na demanda desta contraditória aspiração. Por outro lado, a teologia, no seu plano específico, apresentar-se-á também inadequadamente equipada para responder às pretensões totalizantes da nova estética musical²⁶⁵.

Como defende Sequeri, a abordagem teológica preferiu uma frequência da antiga teologia da música, cuja retórica, predominantemente positiva (o canto das criaturas, os coros dos anjos, o júbilo do coração), se desligara da expressão do negativo, do doloroso, do cruento²⁶⁶.

A antiga espiritualidade do *sacrificium laudis*, na música, manteve o *louvor*, mas deixou evaporar o *sacrifício*. Quando a omissão se tornou insuportável, a contemporaneidade musical irá abandonar até a gramática da tradição musical e da sua harmonia. A dissonância aparecerá posta a descoberto, enfatizada, infligida até, como gesto de desafio do humanismo da dor e do desespero, nos confrontos de uma harmonia barata e de moda, que já não reflecte o mundo²⁶⁷.

A homologação entre a potência espiritual da música e a experiência religiosa é explicitamente afirmada, no final do séc. XVIII, com W. Wackenroder. O poeta alemão, pertencente ao primeiro grupo romântico do chamado “cenáculo de Jena” (juntamente com os dois irmãos F. Schlegel e A. Schlegel, Novalis²⁶⁸ e L. Tieck), estabeleceu «os fundamentos de uma sabedoria anti-iluminista em que sentimento, arte e religião se entrelaçam numa síntese que deve representar o vértice da experiência espiritual e cognos-

²⁶¹ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1047-1051.

²⁶² A expressão parece ter sido referida em conversa com J. Sibelius em 1907, quando Mahler visitava a Finlândia (cf. D. MITCHELL, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, vol. 2 [Woodbridge: The Boydell Press 2005³ (Original 1975)] 286, nota 74).

²⁶³ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 106.

²⁶⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 106.

²⁶⁵ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 106.

²⁶⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 106.

²⁶⁷ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 106.

²⁶⁸ Pseudónimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg.

citiva do homem»²⁶⁹. E a música é a expressão mais alta desta síntese. Apresentando-se como um «monge enamorado da arte»²⁷⁰, Wackenroder expressa a suprema potencialidade espiritual da música com os traços de uma verdadeira iluminação mística²⁷¹. A música, na típica ingenuidade romântica da formulação de Wackenroder, é em si mesma a manifestação do sagrado.

O «panteísmo estético»²⁷² que Wackenroder proclama será seguido e desenvolvido pelos grandes nomes da filosofia e da música românticas. Já Hegel considerara a música como a última ponta da liberdade²⁷³, embora o filósofo a coloque dialeticamente subordinada à poesia²⁷⁴; F. von Schelling revestirá a música de uma dignidade metafísica, com roupagens neo-pitagóricas²⁷⁵; para A. Schopenhauer, a música expressa a «quinta-essência da vida», a representação mais perfeita da vontade fundante da realidade²⁷⁶; no pensamento de F. Nietzsche, a música é a origem de todas as artes, na sua brutalidade *dionisíaca* (que precede a plasticidade *apolínea* das artes figurativas), uma verdadeira categoria do espírito humano, a semente primordial da vida do Universo²⁷⁷; R. Wagner, o “sacerdote” da “nova religião”, apresentará a música como a arte mais redentora, a mais sublime, e condensará a sua perspectiva estética no “novo culto” do ideal da *música absoluta*, cuja máxima representação, o *drama* (em contraposição à ópera tradicional, que Wagner considera uma paródia daquele), pretende realizar a perfeita unidade entre música, poesia e dança, entre som, palavra e gesto²⁷⁸.

²⁶⁹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 107. Nos seus breves escritos, Wackenroder apresenta a sua «ideia de uma “religião da arte” [que] teve de facto uma influência determinante sobre a poética e a filosofia da arte do primeiro movimento romântico» (P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 107, nota 2).

²⁷⁰ Um dos seus escritos, de 1797, é intitulado precisamente *Efusões do coração de um monge enamorado da arte* (cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 107, nota 2).

²⁷¹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 108.

²⁷² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 110.

²⁷³ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1051.

²⁷⁴ «A ideia manifesta-se nas artes como uma forma sensível, mas na música a forma sensível é superada e, como tal, transforma-se em pura interioridade, em puro sentimento. A música é, portanto, no sistema hegeliano, a revelação do Absoluto na forma do sentimento, [...] não os sentimentos particulares, mas [...] o “puro sentimento de si próprio”» (E. FUBINI, *Estética da Música*, 125).

²⁷⁵ «Para Schelling, a arte é representação do infinito no finito, do universal no particular [...]. A música [...], mesmo sendo das artes mais ligadas à matéria física enquanto som, “é a arte mais distante da corporeidade, na medida em que nos apresenta o puro movimento como tal, prescindindo dos objetos e é transportada por asas invisíveis e quase espirituais”» (E. FUBINI, *Estética da Música*, 125).

²⁷⁶ «Para Schopenhauer, enquanto a arte, em geral, é objectivação da vontade, isto é, do princípio cósmico infinito, [...] a música representa a própria imagem da vontade. [...] Enquanto que as outras artes “nos dão apenas o reflexo, a música dá-nos a essência”, [...] tem um carácter de universalidade, [...] deve exprimir “o em si do mundo”» (E. FUBINI, *Estética da Música*, 125-126).

²⁷⁷ Cf. E. FUBINI, *Estética da Música*, 128.

²⁷⁸ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1051; E. FUBINI, *Estética da Música*, 127. No seu texto programático, com um certo tom panfletário, *A obra de arte do futuro*, Wagner propõe a instauração futura de uma comunidade de todos os artistas, que possam conduzir a humanidade (o povo) ao progresso do reconhecimento desta como o verdadeiro artista do futuro. As semelhanças com o manifesto comunista de Marx são evidentes. No 4º ponto da II parte, dedicado à música, Wagner apresenta a arte dos sons como o oceano

Amantes e profissionais (leigos e eclesiásticos) da música sacra, daquele tempo e do nosso, continuam a utilizar expressões de idêntica ingenuidade, porventura menos articuladas e desenvolvidas²⁷⁹. Apesar de algumas louváveis mas tímidas tentativas, a teologia continuará a mover-se, em traços gerais, no mundo conceptual do romantismo, muitas vezes sem a consciência clara das aporias e contradições a que ele conduz, ora negando qualquer autonomia espiritual da música, ora colocando-a no altar da sacralização do sublime. A via intermédia não é, neste caso, a via virtuosa. A novidade e originalidade cristãs deverão resplandecer em todas as épocas históricas, também nas suas expressões musicais.

1.2.3.2. Tentativas de reacção aos “labirintos” românticos da sacralização da música

A sacra sublimação da música realizada pelo romantismo teve o mérito de procurar encontrar o «espaço expressivo da própria música»²⁸⁰, na sua relação com as outras artes (particularmente a poesia). A noção de música como “linguagem sem palavras” tem efectivamente consequências interessantíssimas para a reflexão teológica²⁸¹. Possui também o risco de atribuir à música capacidades que de facto não lhe são próprias, nem lhe podem ser exigidas. As reacções fizeram-se sentir ainda dentro da própria época romântica: o formalismo de E. Hanslick, em sede propriamente musicológica, e o cecilianismo, no âmbito da música sacra, são os dois exemplos apresentados por P. Sequeri.

«A questão da diferença — e da relação — entre música religiosa e religiosidade da música não mais se deixará decidir teoricamente, depois da viragem clássico-romântica, simplesmente em termos litúrgicos»²⁸². A ausência de uma teologia adequada à nova poética musical conduziu ao predomínio dos critérios empíricos, funcio-

no que une os dois continentes da poesia e da dança. «A música é o coração do homem» e «o órgão do coração é a *sonoridade*». A crítica cerrada a toda a tradição musical (particularmente a música cristã, o *contraponto* e a ópera) desemboca na exaltação do pioneirismo de Beethoven como aquele que soube abrir para a arte do futuro a exploração da imensidão deste oceano e das suas longínquas margens, com a audácia de Colombo na travessia transatlântica, ou ainda como aquele que deu vida ao artista do futuro a partir da *matéria sonora*, à semelhança de Prometeu que forma o homem a partir da *matéria do barro* (cf. R. WAGNER, *A obra de arte do futuro* [Lisboa: Antígona 2003 (Original 1849)] 73-102).

²⁷⁹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 110.

²⁸⁰ E. FUBINI, *Estética da Música*, 124.

²⁸¹ Como procuraremos ir destacando ao longo da nossa reflexão, particularmente na análise ao texto de Kierkegaard sobre Mozart, em 2.2.1.

²⁸² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 110.

nais, práticos, na hora de discernir o tipo de música apropriada à liturgia cristã²⁸³. O discernimento não é difícil quando se trata de distinguir entre música de divertimento e música ritual cristãmente concebida. Neste ponto específico, também a antiga teologia permite reconhecer que o fim espiritual mais nobre da música é o louvor de Deus. «A história da música ocidental foi gerada assim»²⁸⁴. Precisamente por isso, a música romântica «incorporou na sua concepção sonora (vocal e instrumental) estes valores»²⁸⁵, com uma síntese simbólica de inegável qualidade artística e espiritual. De facto, a nova concepção musical não rompe radicalmente os elos de ligação com a tradição cristã (textos e formas). Não pretende, contudo, colar a temática religiosa com a especificidade da prática litúrgica e a qualidade teológica da fé²⁸⁶.

A reacção ceciliana ensaiará uma tentativa de recuperação de iniciativa da música litúrgica. O «pai espiritual»²⁸⁷ do movimento ceciliano, J. Thibaut, propôs Palestrina como modelo intemporal e criticou de forma rigorosa o uso da música instrumental na igreja (à excepção do órgão). As suas ideias foram formalizadas institucionalmente por K. Proske e F. Witt, no âmbito germânico. Depois da aprovação oficial da Associação de Santa Cecília por Pio IX, em 1870, vários países seguiram o exemplo alemão e formaram associações correspondentes²⁸⁸.

A intencionalidade ceciliana esforçou-se por unir mais estreitamente a música e a liturgia. Um primeiro momento foi marcado por uma forte crítica ao estado de situação da música litúrgica nos vários países. A música executada em muitas igrejas aproximava-se mais de uma concepção ornamental de música para o culto, influenciada pelo estilo operático, pela música de salão ou pela marcha militar, certamente em não conformidade com a dignidade da liturgia. É neste contexto de um certo maneirismo e mediocridade da prática musical litúrgica que se procurará recorrer aos modelos do passado, da música *a cappella*, particularmente Palestrina, e mais tarde, a recuperação do canto gregoriano²⁸⁹.

Os limites do cecilianismo, particularmente numa sua interpretação ideológica, residem no facto de fazer valer a exemplaridade do passado como modelo praticamente

²⁸³ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 110.

²⁸⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 110.

²⁸⁵ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 111.

²⁸⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 111.

²⁸⁷ E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 100.

²⁸⁸ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 100; P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 111.

²⁸⁹ Cf. E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 100-101; P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 112.

exclusivo de toda a possível música de igreja, distanciando a música litúrgica do contacto fecundo com os grandes compositores do tempo. F. Liszt, a título de exemplo, lamentava-se numa carta dirigida a um amigo: «Todos estão contra mim. Os católicos, porque consideram profana a minha música sacra; os protestantes, porque pareço-lhes católico; os maçons, porque pensam que a minha música é de igreja»²⁹⁰.

Um ciclo histórico de uma assídua frequência litúrgica da música culta parece fechar-se aqui, «impondo à composição litúrgica a inevitável mediocridade de um epigonismo de maneira. Deste modo, mais do que uma tradição de insubstituível referência, acabou por se canonizar a inevitável precariedade histórica de um estilo compositivo»²⁹¹.

As louváveis excepções (de Solesmes a Perosi) não alteram substancialmente o estado geral da situação. Mormente, a nova consciência musical usará argumentos religiosos para imputar às igrejas a culpa de um abandono artístico das suas memórias sagradas, e da conseqüente degradação da sua pretensa missão espiritual²⁹².

Fora do âmbito litúrgico, mas igualmente em reacção aos excessos sacralizantes da música romântica, está a tentativa de uma «*estrutural secularização* da nova ideia musical, subtraindo a lógica estética e artística a toda a intrínseca relação com o significado extra-musical»²⁹³. O formalismo estético de E. Hanslick está, no entanto, destinado a permanecer uma tentativa ineficaz e de certa forma ingénua. O seu ensaio *O Belo musical* foi acolhido como um verdadeiro “manifesto” contra Wagner e contra a «redução da música a um auxílio ornamental e psicológico da ideologia»²⁹⁴. Surge com Hanslick, na senda cultural, a figura do musicólogo como um «verdadeiro e próprio “operário especializado” na crítica de um específico género de produtos culturais»²⁹⁵. O maximalismo formalista de Hanslick redundará numa autonomia “asséptica” da expressão musical; esta não deverá conter nenhum conteúdo extra-musical. A distância crítica face a uma essência intencional da transmissão de conteúdos da prática musical acarreta inevitavelmente o esvaziamento existencial da experiência musical na sua potencialidade significante. Esta linha de pensamento terá de esperar pelo séc. XX para ser acolhida e desenvolvida, permanecendo um elemento estranho à concepção musical da época,

²⁹⁰ Cit. por E. JASCHINSKI, *Breve storia della musica sacra*, 102.

²⁹¹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 112-113.

²⁹² Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 114-115.

²⁹³ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 115.

²⁹⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 115.

²⁹⁵ G. GUANTI, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche* (Torino: E.D.T. 1981) 14; cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 116, nota 7.

mesmo aquela de alguns compositores românticos que procuraram demarcar-se da perspectiva mais totalizante de Wagner, como Brahms, Liszt e Bruckner²⁹⁶.

1.2.3.3. Uma mística da espera — Anton Bruckner

Filósofos, teólogos e músicos são, neste contexto, confrontados com um facto novo: diante das novas expectativas culturais e conceptuais colocadas no horizonte aberto pela problemática romântica, descobre-se a necessidade de uma profunda reconfiguração (estética, social, filosófica). Um nome paradigmático das diversas tentativas de conjugar os mundos desavindos da ortodoxia crente e da metamorfose do sagrado (representada sumamente por Wagner) é neste contexto referido por P. Sequeri, pela sua particular singularidade²⁹⁷.

Profundamente crente, A. Bruckner aventurou-se pelo sinfonismo depois de uma primeira fase da sua vida composicional especialmente dedicada à música religiosa (*Missas, Motetes*). Se alguma crítica biográfica tende a separar as duas fases criativas da sua produção musical, parece mais feliz a imagem daqueles que defendem que «a Sinfonia de Bruckner é a transfiguração da Missa, ou mesmo a continuação da missa cantada com os meios da *vox instrumentalis*»²⁹⁸.

Sequeri assinala que a singularidade da música de Bruckner está na assimilação da memória da tradição, aplicada aos meios estilísticos da época, asceticamente trabalhados. Ao contrário da decadência sentimental da “redenção” estética hagiografada por Wagner, a surpresa dos ascetismos brucknerianos está na recondução da subjectivação humanista ao fundamento do tempo cósmico da criação divina, através de uma nostalgia da transfiguração escatológica²⁹⁹.

Numa época [a de hoje?] que anuncia já a aceleração do tempo e a obsessão do desejo, a escuta do sinfonismo de Bruckner impõe uma disposição *ascética* dos receptores libidinosos mais imediatos, e uma mente capaz de usufruir do fascinante vazio que essa cria *dentro* dos sons, dos acordes, dos temas, dos eventos. O segredo está naquilo que é *removido* [...]. Bruckner abre, inopinadamente, ao advento do definitivo a estrada da *demora* [*lenteza*] como decantação procurada, da *paciência* não calculada da espera³⁰⁰.

²⁹⁶ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 115.

²⁹⁷ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 116-118.

²⁹⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 118.

²⁹⁹ Cf. P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 119.

³⁰⁰ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 120.

As Sinfonias de Bruckner, pela sua «mística da *purificação*»³⁰¹, realizam de forma mais integrada as pretensões “restauracionistas” do cecilianismo (não a integração litúrgica) e as expectativas “desideologizantes” do formalismo. A música de Bruckner deixa reaparecer, dentro do novo vocabulário expressivo, a função musical, conseguida por Palestrina, de uma suspensão temporal e, ao mesmo tempo, profetiza a assunção do ideal pós-moderno da poética do «som quebrado»³⁰². «A magnífica ascese das esplanadas brucknerianas, puro esvaziamento de purificação, humildemente à espera do sobrenatural», permanece «uma lição ainda por escutar»³⁰³.

1.2.4. O paradigma da “obra aberta”

Este paradigma engloba sumariamente o final do séc. XIX, com todas as suas mutações concepcionais e culturais, e o séc. XX. Pode ser definido, paradoxalmente, pela ausência de uma definição homogênea, particular característica da música até aos nossos dias. Entre “neo-conservadores” e “vanguardistas” encontramos uma panóplia de estilos não catalogáveis, mas que podem redutoramente ser descritos, em traços gerais, por uma orientação para o formalismo hanslickiano, re-interpretado, re-elaborado e enriquecido de variadas formas pelos diversos contributos filosóficos e culturais³⁰⁴.

Esta mudança de paradigma assinala uma reacção generalizada à estética con-teudista do romantismo, com os seus modelos representativos postos intencionalmente em causa, traduzindo assim a ausência epocal de uma unidade na imagem do mundo e da harmonia entre o homem e a natureza. O abandono da tonalidade, o pluralismo de estilos, a emancipação da dissonância, a predominância (estética e ontológica) da noção de arte como *jogo* (não mero passatempo, mas antes organização livre e aconceptual do material musical, no caso), o experimentalismo, o desprezo pelo *desenvolvimento* (pon-to-chave do sinfonismo romântico) com as suas formas pré-estabelecidas, são algumas características de uma época histórica que, mais do que um paradigma unitário (ainda que com elementos convergentes), se constitui como um quadro estético *desomogéneo*, coincidente com a ruína da metafísica, a crise da modernidade, o advento do positivis-

³⁰¹ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 121.

³⁰² P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 121.

³⁰³ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 121-122.

³⁰⁴ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1052.

mo, numa palavra, a cisão interna da chamada “pós-modernidade” e de uma sua prome-
teica utopia³⁰⁵.

1.2.4.1. A crise do expressionismo romântico — a “meditação sobre a morte” de Mahler e o “tempo suspenso” de Debussy

«O início *significativo* da contemporaneidade pode observar-se, pelo *negativo*, na atormentada e complexa vicissitude compositiva de G. Mahler»³⁰⁶. Na frequência comum do seu sinfonismo, ainda hoje em voga, prevalece em geral uma leitura ainda marcadamente romântica. No entanto, Mahler revela na sua música uma plena consciência da crise interna da “religião” romântica da arte. A distância entre o “espírito da música” e a religião não se dá, em Mahler, tanto pela via de um afastamento da problemática da redenção (tipicamente romântica), mas mais por uma preocupação, manifestada como uma verdadeira obsessão durante praticamente toda a sua vida: o drama da morte. A dor, a angústia, o sarcasmo diante da morte permitem reconhecer no retrato mahleriano as características de um artista ainda marcadamente romântico; mas a resignação esperançosa que podemos intuir no *Finale* de *A Canção da Terra*, ou a promessa de uma nova vida, jubilosamente aguardada nas *Sinfonias* nº 2 e nº 8³⁰⁷, fazem da sua música uma experimentação multifacetada da procura de respostas a uma problemática já demarcadamente pós-romântica³⁰⁸.

³⁰⁵ Cf. A. MORÃO, *Música*, 1051-1054; E. FUBINI, *Estética da Música*, 137. Em *Musica e mistica*, Sequeri trata a herança romântica na II parte, abandonando conscientemente o estilo predominantemente narrativo da Parte I, para passar a uma escuta da contemporaneidade num estilo claramente mais conciso e didático (nomeadamente através de inúmeras referências discográficas), intencionalmente propedêutico. A “redução orquestral”, *La Risonanza del Sublime*, traduz a mesma mudança de estilo, a partir do v cap. (cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 8, 287; P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 10). Recorreremos principalmente ao percurso do estudo de P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo. Avanguardie, Avventure, Nostalgie* in AA.VV., *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione* (Padova: Edizioni Messaggero Padova 1996) 105-138, coincidente em parte com as duas obras acima referidas, traçando um percurso mais sintético, mas contendo ainda assim a análise de uma maior variedade de compositores. A exploração dos pontos de contacto entre a teologia e a música contemporânea é um tema de particular relevo específico na abordagem de Sequeri, que exigiria uma análise mais demorada do que a que nós é possibilitada pela nossa abordagem, necessariamente sumária, dos paradigmas históricos da música.

³⁰⁶ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 108.

³⁰⁷ Correspondentemente *Ressurreição* e *Veni Creator*, esta última a famosa *Sinfonia dos mil*, referida na Introdução.

³⁰⁸ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 109; P. GRIFFITHS, *A Música Moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1987 [Original 1978]) 14-17.

«A música moderna desponta com *L'après-midi d'un Faune*»³⁰⁹. A melodia para flauta abre não só o *Prélude* de C. Debussy como também um nova poética musical, já nitidamente anti-romântica e anti-wagneriana, com o seu «cromatismo que não exaspera a tensão, mas antes a dissolve», com o «carácter aberto e estático do frasear [que] procura um canto indefinido mais do que uma melodia infinita», com a sua temporalidade «não mais linear, nem mesmo circular», mas antes uma «temporalidade suspensa, gerada pela dilatação de um instante onde a mutação e o devir são um jogo de reflexos e transmutações contínuas»³¹⁰. Tudo é *movimento*; mas um movimento que deixa perceber claramente o *silêncio* de fundo. A radical sofisticação debussiana, no tratamento dos timbres, das cores, produz no ouvinte um encanto imediato³¹¹. Ao contrário da violenta rejeição que provocaram outras reacções musicais ao romantismo, o *Prélude* obteve imediata popularidade, o que ofuscou porventura a inegável novidade técnica e estética de Debussy³¹². A sua música é mais do que impressionista; é uma verdadeira linguagem do mistério ontológico, não platonicamente entendido como a revelação superficial de uma mais profunda substância, mas como a manifestação da própria natureza enigmática das coisas³¹³.

A omnipresente “marcha fúnebre” mahleriana e a peregrinação sem tempo nem peso, sem direcção nem dor, da poética musical de Debussy, são dois exemplos paralelos e contrastantes da procura de respostas a uma mesma questão: duas tentativas de interrogar sonoramente o enigma da natureza. «Musicalmente falando, começou o século XX»³¹⁴.

1.2.4.2. O “imperativo ético/herético” de Schönberg e o “fascínio ritual” de Stravinskij

O *Pierrot lunaire* de A. Schönberg é mais do que uma reacção à estética instituída; é um verdadeiro “grito” revolucionário. A justificação é simples: o melodrama de Schönberg é uma série de “não-árias”, em que o *Sprechgesang* (“canto falado”, ou “fala cantante”) se institui como um prática intencionalmente contraposta à tradição do *bel*

³⁰⁹ P. BOULEZ, cit. por P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 109.

³¹⁰ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 110.

³¹¹ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 110-111.

³¹² Cf. P. GRIFFITHS, *A Música Moderna*, 11-12.

³¹³ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 111.

³¹⁴ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 113.

*canto*³¹⁵. Só mais tarde Schönberg entrará numa fase de experimentação dodecafónica³¹⁶. O dodecafonismo é uma palavra «destinada a tornar-se para o melómano [...] o sinónimo da degeneração musical»³¹⁷. Para o contexto da nossa abordagem, não é tão relevante o labor experimental da pesquisa técnica de Schönberg, quanto o seu questionamento ético, e até religioso.

Schönberg permanecerá para a memória histórica como o símbolo da *diferença*. A marca dessa simbólica é, obviamente, negativa: a transgressão e a ruptura com o universo tonal. A sua novidade constitui também o seu limite: o dodecafonismo depende do sistema tonal, e da organização cromática das suas doze notas, articuladas agora no interior de uma selecção arbitrária. A transfiguração conceptual é, no entanto, notória e incontornável: «a emancipação da consonância, entendida como ícone audível da ordem tonal (cujo símbolo é precisamente o acorde perfeito), deve de momento ser praticada essencialmente como ditadura da dissonância»³¹⁸. O grito é claro: «o acorde perfeito não é um produto da natureza, mas um manufacto do homem»³¹⁹. A natureza da justificação de Schönberg para esta invectiva é de ordem moral, quase religiosa; e parte de uma decisão, mais do que de uma teoria. Agora será impossível distinguir entre a dignidade ideal da representação estética e a ausência dela. Este é um «modo de pôr a questão da verdade no coração da experiência estética»³²⁰. A acentuação está claramente direccionada para a busca de uma «qualidade biográfica e social da criação artística»³²¹. Mas tanto esta linha subjectiva, como a pretensão de uma «objectiva pureza natural da ordem musical»³²², estarão por si mesmas votadas à falência.

O próprio Schönberg percebeu a seriedade deste *impasse*; e intuiu até a natureza teológica, em última instância, do problema. É a tradução estética da eterna tensão teológica entre natureza e graça (se não directamente, pelo menos de forma proximamente

³¹⁵ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 113.

³¹⁶ A técnica *dodecafónica* consiste na composição musical com os doze sons do *total cromático*, usados dentro de uma *série*, como alternativa compositiva, com os seus desdobramentos melódicos e harmónicos, às *escalas* utilizadas no sistema tonal. Schönberg é o “arquitecto” desta nova lógica compositiva, que será desenvolvida pelos compositores pertencentes à chamada *Segunda Escola de Viena* (o *Serialismo dodecafónico* do “trio” Schönberg, A. Berg e A. Webern, em analogia com a *Primeira Escola de Viena*, de Haydn, Mozart e Beethoven), e alargada aos outros componentes da música (para além da *altura*, também a *duração*, o *timbre* e a *intensidade*) pela *Escola de Darmstadt* (o *Serialismo integral* dos “discípulos” de O. Messiaen, K. Stockhausen e P. Boulez, entre outros).

³¹⁷ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 113.

³¹⁸ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 115.

³¹⁹ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 116.

³²⁰ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 116.

³²¹ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 116.

³²² P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 116.

analógica). Ele mesmo tentou dar uma via de resposta, ainda que incompleta, para este impasse, através do seu labor compositivo:

Há muito tempo que queria compor um Oratório cujo conteúdo deveria ser como o homem de hoje, que passou através do materialismo, do socialismo, da anarquia; que foi ateu, mas em quem permaneceu todavia um pequeno vestígio da antiga fê sob a forma de superstição; como este homem moderno encara Deus e, no fim, acaba por encontrá-lo e crer; como se pode aprender a rezar³²³.

As duas tentativas mais explícitas da realização deste desejo permaneceram contudo incompletas: *A Escada de Jacob*, em que somente a primeira parte foi completada, em 1951, e *Moisés e Aarão*, com a composição do libreto interrompido no segundo acto (1932)³²⁴.

A ideia de que a reacção aos excessos românticos implicaria necessariamente uma demorada e ascética maturação dos novos caminhos de uma estética da ruptura é vivamente contrariada pela obra compositiva de I. Stravinskij. A vitalidade e a capacidade comunicativa da sua música fizeram dele o primeiro “modernista” a ter um notável impacto na opinião do grande público. No seu formalismo inédito, Stravinskij não precisa de elaboradas justificações ideológicas para as suas “transgressões” musicais: a sua música, em si mesma, tem uma capacidade persuasiva única. Sofisticado e irónico, polifonal, barroco e neo-clássico, arcaico e místico mas ao mesmo tempo renascentista e dodecafónico, Stravinskij permanece, a despeito da sua criativa diversidade, inconfundivelmente reconhecível³²⁵.

O núcleo fundamental da sua originalidade pode dever-se a dois elementos que dominam a sua experimentação compositiva, salientados por Sequeri: a «força criativa do ritmo» e a «qualidade estruturante do rito»³²⁶. Estes dois elementos podem ser sinteticamente atestados na escuta da sua *Sagração da Primavera*, que realiza uma prodigiosa “estilização” dos elementos estéticos da música e da dança. A energia estruturadora que Stravinskij encontra à sua disposição no elemento rítmico (o mais estilizado dos elementos musicais) realiza uma verdadeira transfiguração da poética musical, enquanto no palco um conjunto de “bailarinos-marionetas” (a «estilização do humano por auto-

³²³ A. SCHÖNBERG, cit. por P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 133.

³²⁴ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 133.

³²⁵ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 118-119.

³²⁶ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 120-121.

-nomásia»³²⁷) acompanha os seus *valores acrescentados*³²⁸ com a forma de representação teatral mais estilizada que existe: a mímica. O fascínio rítmico de Stravinskij é o equivalente técnico do seu interesse estético pelos mitos e ritos antigos. A *Sagração* é uma majestosa celebração arcaica das forças elementares e esmagadoras da natureza. A narrativa stravinskiana coloca-se nos antípodas da expressividade wagneriana: «não o rito como teatro, mas antes o teatro como rito»³²⁹. Tanto no rito pagão (como a *Sagração*), como no rito cristão (como a *Sinfonia de Salmos*), no rito sacro e no rito profano, o compositor russo manifesta um «discreto fascínio pela liturgia»³³⁰, com uma inevitável potencialidade teológica a explorar.

1.2.4.3. A “teologia em música” de Messiaen, o “neo-pitagorismo” vanguardista e a “nostalgia” da simbólica do religioso

«J’ai essayé d’être un musicien chrétien et de chanter ma foi, sans y arriver jamais»³³¹. A força criativa da música de O. Messiaen surge no contexto de um séc. XX marcado por uma certa ironia céptica diante do declínio da tonalidade, apresentada em alguns momentos com os traços de uma reacção intencionalmente infligida *contra* algo ou alguém (o “burguês”, o “romântico”, o “ideológico”). Neste sentido, o cristianismo musical de Messiaen afirma-se, pelo seu carácter positivo e propositivo, como verdadeiramente profético. Ele integra o melhor da tradição (do gregoriano ao próprio romantismo); assimila a provocação ética de Schönberg; aprofunda o colorido tímbrico de Debussy, subtraindo-o a um certo excesso hedonista e nihilista, purificando assim a sua “mística” sonora; sistematiza a impositação stravinskiana sobre a importância da forma e a vitalidade criativa do ritmo; tudo isto sem deixar de apresentar a sua resposta pessoal ao *impasse* teórico que constitui o núcleo da questão estética herdada pelo séc. XX³³²: «música como linguagem expressiva (Wackenroder) ou como estrutura autossuficiente (Hanslick)? Música como revolução impronunciável do *absoluto* (Herder) ou música como eco sensível do *eros* (Kierkegaard)?»³³³.

³²⁷ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 121.

³²⁸ Células rítmicas irregulares, obtidas pela adição de uma ou várias subdivisões da pulsação à métrica rítmica regular.

³²⁹ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 121.

³³⁰ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 118.

³³¹ O. MESSIAEN, cit. por P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 127-128. Preferimos manter o original francês, como Sequeri o apresenta, procurando não desvirtuar, através da escolha de uma tradução mais literal ou mais interpretativa, o sentido querido por O. Messiaen.

³³² Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 126.

³³³ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 127.

Mas a genial simbiose entre um «estruturalismo construtivo» e um «sensual encantamento» não podem definir a sua poética musical como a «escolha de uma via média»³³⁴. Porque, por um lado, a harmonia conseguida por Messiaen entre estas duas perspectivas estéticas resulta precisamente da tensão conscientemente procurada entre a investigação estruturalista (que marcará unilateralmente as preocupações estéticas dos seus discípulos) e a qualidade sensorial do som (prevalentemente sublinhada, em detrimento da primeira)³³⁵. E porque, por outro lado, o horizonte musical é aqui elevado, numa real propedêutica mística do inefável, à abertura da transcendência, confessadamente identificada com a simbólica cristã³³⁶. Para constatar isso, bastaria percorrer as inúmeras indicações bíblicas e da espiritualidade cristã das suas partituras, ou recolher os elementos biográficos da sua prática organística. E, no entanto, a escuta da sua poética singular não permite reconhecer, apesar das citações da tradição, as convenções a que nos habituámos a encontrar associadas à música sacra. O seu projecto não é nada que se assemelhe a uma espécie de “nova apologética” musical da explicação da verdade cristã³³⁷; Messiaen imprime na sua música uma «transfiguração estética da essência metafísica dessa verdade», conjugando-a com os novos mundos

da natureza e do *eros*, das cores e das formas, dos pássaros e dos perfumes, das pedras brilhantes e das atmosferas celestes, que a música é capaz de fazer *ver* e ressoar *já agora* como cenário total de liturgias divinas em acto, e sacramento difuso de um encanto da divina presença que suspende o normal curso do tempo³³⁸.

A génese oficial da vanguarda musical do séc. XX acontece em Darmstadt, onde começaram a reunir-se, a partir de 1946, vários compositores que constituirão uma nova geração de “experimentalistas”, que se vai afirmando progressivamente (P. Boulez, K. Stockhausen, B. Maderna, L. Nono, L. Berio, entre outros). A referência originária das investigações realizadas em Darmstadt foi o *serialismo* da *Segunda Escola de Viena* (especialmente Webern), alargado agora pelas propostas práticas deixadas por Messia-

³³⁴ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 127.

³³⁵ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 127.

³³⁶ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 127. A sua transcrição musical do “livro da esperança” por excelência, o Apocalipse, é aqui um exemplo paradigmático. O *Quartour pour la fin du Temps* foi escrito e executado pela primeira vez no campo de concentração de Görlitz, em 1942, com o próprio compositor sentado diante de um piano semi-destruído, a quem se associam um violino, um clarinete e um violoncelo só com três cordas (cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 125). Permitimo-nos um comentário mais “intimista”: uma luz se acenderá sempre, mesmo nos momentos mais sombrios da história.

³³⁷ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 128; P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 142.

³³⁸ P. SEQUERI, *La Risonanza del Sublime*, 142-143. É conhecida a *sinestesia* do compositor francês, ou seja, a sua capacidade de perceber cores em determinadas notas ou timbres sonoros.

en, no seu famoso ensaio para piano *Mode de valeurs et d'intensités*, apresentado em Darmstadt, e que influenciou fortemente Boulez e Stockhausen, conduzindo-os à busca de um *serialismo integral*. Mas a experimentação direccionou-se também para o novo mundo da manipulação electroacústica do som, que representa, de certa forma, um retorno do interesse pela procura da matriz original do som, próxima da concepção pitagórica da música como “imitação”, mentalmente elaborada, reservada a um auditório capaz de escutar, mesmo no silêncio, o eco ressoante da estrutura da realidade (do mundo e da alma humana). O pêndulo histórico parece inclinar-se, no decurso do séc. XX, para uma nova valorização neo-pitagórica dos elementos da *escuta* e da *ressonância*, em detrimento daqueles da *expressão* e da *construção*³³⁹.

Este retorno à *mousiké* originária configura-se também num renovado interesse, em traços gerais, pelas figuras simbólicas, tipicamente religiosas, do *mito*, do *rito* e do *sacrifício*, que encontramos amiúde na panóplia heterogénea dos compositores mais recentes.

O interesse pelos *mitos* (de origem, sobretudo), com as suas concepções cíclicas de criação e re-criação, reflectem a «vertigem relativa à perda do fundamento e à “morte do sujeito”»³⁴⁰, já intuída em Mahler. O estruturalismo radical de P. Boulez, ou a “música aleatória” de J. Cage, perseguem musicalmente a dissolução da matriz espaço-temporal, contemporaneamente sentida, e arcaicamente realizada pela suspensão cósmica da celebração mitológica.

O retorno ao *rito* (arcaico, primitivo, bruto), seja na sua modulação popular (B. Bartók, Z. Kodaly), com os vários ênfases das novas descobertas etnomusicológicas, seja na sua frequência da atmosfera litúrgica (L. Janáček, A. Pärt), representa um vector comum nas produções contemporâneas.

A ferida aberta por duas guerras mundiais, símbolos de um século marcado pela violência irracional da história colectiva, imprime indelevelmente um carácter próprio à linguagem musical contemporânea. Os diversos tratamentos sistemáticos da *dissonância*, mais ou menos radicalizados no contraste com a tradição tonal, «valem como *homenagem à memória de uma laceração que não pode ser ignorada*»³⁴¹. Esta laceração aberta pela dor do devir histórico, o *sacrifício* da humanidade imolada no “altar” simbólico do Holocausto, fez brotar na música contemporânea uma espécie de “ressurreição” imanente, que os compositores do séc. XX procuraram expressar e imprimir na sua hete-

³³⁹ Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 130-133.

³⁴⁰ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 134.

³⁴¹ P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 137.

rogénea demanda musical (L. Dalapiccola, G. Ligeti, G. Petrassi, K. Pendereckij, S. Gubajdulina, e tantos outros)³⁴². É responsabilidade da teologia saber interrogar e deixar-se interrogar por estas *variações*, que fazem ressoar, ainda que *com sordina*, o tema do desejo de transcendência.

³⁴² Cf. P. SEQUERI, *Arte Musicale nel XX Secolo*, 137-138.

II CAPÍTULO

MÚSICA COMO TEOLOGIA

A partir de Mozart?

*Jamais repousará algum pó
sobre a obra de Mozart...³⁴³.*

A afirmação de H. U. von Balthasar, que conclui a sua breve mas surpreendente *Confissão por Mozart*, provoca de imediato uma desconcertante interrogação: como pode um teólogo como H. U. von Balthasar, autor de uma monumental obra teológica maximamente argumentada e laboriosamente construída, o “compositor” da portentosa abordagem estético-teológica *Herrlichkeit* (somente a primeira parte da sua *triologia* teológica), fazer uma tão imediata *confissão* por um compositor musical, como que suspendendo todo o aparato crítico de uma vida inteiramente dedicada à investigação teológica? O desconcerto agudiza-se ainda mais pelo facto de se tratar de uma *confissão* por um *único* compositor, apresentado como uma *exceção*, como «simplesmente cristão»³⁴⁴.

P. Sequeri absorve este provocante desconcerto teológico, justificando-o *a priori* desta forma: «a música de Mozart realiza — dir-se-ia, incondicionadamente — aquilo que nenhuma forma de *pensamento* pôde até agora realizar sem as correspondentes reservas»³⁴⁵. De facto, o interesse de P. Sequeri pela potencialidade teológica da frequência da vida e obra de Mozart parece surgir na continuidade da exploração teológica da via aberta por H. U. von Balthasar para o encontro entre estética e teologia. Para P. Sequeri, a «feliz incongruência, se de incongruência se trata» da confissão balthasariana

³⁴³ H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, in AA.VV., *Confissão por Mozart*, (Cascais: Casa Sassetti/Lucerna 2012 [Original 1995]) 20. Este breve opúsculo recolhe a intervenção de H. U. von Balthasar no jornal *Neue Zürcher Zeitung* (ano 176º, n. 381, edição especial de 13 de Fevereiro de 1955, 4), juntamente com outros breves textos de K. Barth e J. Ratzinger: K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*; J. RATZINGER, *O meu Mozart*. Para simplificar, citaremos os textos e os seus autores de forma independente, referindo a paginação da edição conjunta.

³⁴⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20.

³⁴⁵ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 90.

pela qualidade teológico-cristã de Mozart produziu, mesmo na sua formulação sintética (talvez mesmo “microscópica”), uma singular fecundidade analítica³⁴⁶: «nenhum outro aspecto da abordagem balthasariana ao estético deu um resultado tão determinado. Não será, portanto, de retomar este discurso, precisamente no ponto em que se interrompe?»³⁴⁷.

A perspectiva de uma qualidade teológica de Mozart é uma área de continuado interesse no desenvolvimento da abordagem de P. Sequeri a uma estética teológica da música. Neste II capítulo, procuraremos percorrer a análise do autor na busca de uma «excepcionalidade» de Mozart³⁴⁸. Em *Eccetto Mozart. Una passione teologica*, Sequeri recolhe os contributos de vários autores (não só teólogos) que manifestam um fascínio pela densidade espiritual, e especificamente cristã, da música de Mozart. Através da leitura conjunta dos autores propostos, Sequeri procura expôr como é possível encontrar no espírito musical de Mozart um ponto de equilíbrio máximo, no confronto entre a consciência crente, a razão iluminista e o sentimento romântico³⁴⁹. Sequeri vê em Mozart como que um lugar

em que a música põe em evidência, no domínio do *estético*, aquilo que a teologia parece ter sepultado e removido, na esfera do *ético*: a doutrina antiga-patristica dos *sentidos espirituais*, a espiritualização dos sentidos, a relação profunda entre *eros* e *ágape*, para lá de toda a contraposição³⁵⁰.

³⁴⁶ O interesse teológico de H. U. von Balthasar pela música, apresentado preliminarmente na obra da juventude, *O desenvolvimento da ideia musical*, não é depois explicitamente explorado na investigação estética da maturidade. Veremos mais à frente como Sequeri recolhe estes elementos da pertinência teológica da música, mais ou menos dispersos pela vasta obra balthasariana. Por agora, interessa-nos simplesmente destacar o carácter “inacabado”, mas fecundo, das suas postulações iniciais.

³⁴⁷ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 90.

³⁴⁸ Como indica o próprio título da obra que agora seguiremos mais de perto: P. SEQUERI, *Eccetto Mozart. Una passione teologica*. Esta monografia repropõe de forma mais articulada as intuições de P. Sequeri, dispersas por outras obras e artigos: A. TORNO/P. SEQUERI, *Divertimento per Dio. Mozart e i teologi* (Casale Monferrato: Edizioni Piemme 1991); P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*; P. SEQUERI, *La Muza che è grazia. Il musicale e il teológico nei prolegomeni all'estetica teológica di H. U. von Balthasar*, in *Teologia* 15 (1990) 104-129; P. SEQUERI, *Prometeo e Mozart. Il teológico e il musicale in H. U. von Balthasar*, in *Communio* 13 (1990) 118-128; e particularmente as intuições já apresentadas em 2005 no primeiro capítulo da II parte de P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 291-361.

³⁴⁹ Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 106.

³⁵⁰ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 106. Seguindo de perto a abordagem de Sequeri, também nós não pretendemos aqui fazer uma leitura crítica e aprofundada da biografia de Mozart. Limitamo-nos a salientar alguns aspectos destacados pelos autores recolhidos.

2.1. Disputa musicológica

No dia 29 de Julho de 1985, Festa dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo, teve lugar na Basílica de S. Pedro um acontecimento no mínimo invulgar: durante a Missa Solene presidida pelo Papa João Paulo II foi executada a *Missa da Coroação* (K. 317) de Mozart, pela *Berliner Philharmoniker*, dirigida por H. von Karajan. A obra musical, composta no estilo de *Missa Brevis*, é provavelmente a mais bela, mas também a menos sóbria, a mais aberta ao estilo expressivo de tipo “sinfónico”³⁵¹.

A experiência suscitou uma certa polémica³⁵². A questão de fundo, no entanto, não é nova: já um século e meio antes, o cardeal Katschthaler escrevera acerca da *Missa* de Mozart: «devemos concordar que se trata de música mais de concerto do que de igreja»³⁵³. P. Sequeri, com a referência a este episódio, não pretende entrar nas querelas (menos relevantes) em que se encontra tantas vezes imersa a disputa eclesiástica acerca da música “verdadeiramente” *sacra*. Interessa-lhe mais evocar um aspecto peculiar que ressalta das reacções referidas: «Mozart é evocado, com a distância de quase dois séculos, como uma “pedra de tropeço”»³⁵⁴.

A polémica remete-nos para o cecilianismo. Sequeri apresenta J. Thibaut³⁵⁵ como aquele que «inaugurou o lugar comum da inadequação religiosa da música de Mozart»³⁵⁶. Jurista de profissão e musicólogo por paixão, Thibaut terá um papel fundamental nos desenvolvimentos do chamado *Movimento Ceciliano*: ele defendia a recuperação da polifonia renascentista (T. L. de Victória, G. L. Palestrina, O. di Lassus, etc.) como o modelo e o vértice absoluto da qualidade estética adequada à música de igreja. A abertura ao elemento orquestral e à expressividade teatral, nos quais Mozart certamente se inclui, é vista nesta óptica como uma decadência e corrupção do estilo sacro. O primado aparece colocado no estilo *a cappella*, na língua latina e na uniformidade e inexpressividade das figuras melódicas. A censura a Mozart é apresentada de forma clara: «Mo-

³⁵¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 3-4.

³⁵² P. Sequeri apresenta o caso do artigo de F. RAINOLDI, *Musica e canto d'arte nella messa. Che pensare e dire di recenti iniziative?* in *Rivista di pastorale liturgica* 146 (Janeiro/Fevereiro 1988) 18-32.

³⁵³ Cit por F. RAINOLDI, *Musica e canto d'arte nella messa*, 29, nota 3; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 5-6.

³⁵⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 6; cf. *1Pe* 2, 8.

³⁵⁵ Como vimos em 1.2.3.2.

³⁵⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 7.

zart compõe sempre no estilo da “opera mundana”, mesmo quando escreve “música de igreja”»³⁵⁷.

Sequeri sistematiza os argumentos dos que são a favor da inadequação religiosa da música de Mozart em dois tipos de postulações: (1) a *biografia* de Mozart: defende-se por vezes que o compositor parece não ter levado muito a sério a sua música sacra, a não ser quando esperava receber uma soma avultada pela sua composição. Segundo Thibaut, o próprio Mozart se ria do seu trabalho e achava que as suas melhores obras sacras assim resultavam pelo facto de serem adaptações de coisas que escrevera para a ópera³⁵⁸; (2) as evidências musicológicas da incapacidade de Mozart de entrar na *sobriedade* requerida para a composição do estilo sacro³⁵⁹.

Para P. Sequeri, a questão da pureza do estilo mozartiano na composição de obras sacras é uma «questão tipicamente mal colocada», já que possui na base um «equivoco histórico»³⁶⁰: a evolução dos meios expressivos e das modalidades culturais não é um processo estático, mas é algo mais próximo de um fluido dinâmico, de uma fisiológica evolução global da “linguagem” musical³⁶¹. Uma melhor consciência histórica e estética, propõe Sequeri, ajudaria a esclarecer algumas «infundadas deduções sobre o significado idelógico da “contaminação” da forma e da “pureza” dos estilos»³⁶², abrindo assim um espaço para questões mais pertinentes (porventura excessivamente complexas, mas mais pertinentes): de que modo o *sentido* religioso se manifesta na obra musical; como é possível reconhecer e avaliar uma particular forma do *sentimento* religioso no estilo compositivo de um determinado autor; como pode a música pretender uma singular capacidade de reflectir uma *fé* religiosa³⁶³.

2.2. Prolegómenos à interrogação pela qualidade teológica da música de Mozart

«Enquanto que a disputa sobre a qualidade religiosa da *música sacra* de Mozart tem dividido os musicólogos, a *imagem musical global* do estilo mozartiano tem lite-

³⁵⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 9.

³⁵⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 9.

³⁵⁹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 9.

³⁶⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 10.

³⁶¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 10.

³⁶² P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 11.

³⁶³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 11.

ralmente encantado os teólogos»³⁶⁴. Mas antes de entrar na interrogação sobre os testemunhos dos teólogos “profissionais”, P. Sequeri apresenta duas vias propedêuticas, dois pontos de acesso: a interpretação dialéctica da profunda ambiguidade do erótico-musical, em S. Kierkegaard, e a peregrinação contemplativa na companhia do «anjo que vive»³⁶⁵ em Mozart, da via mística de H. Ghéon.

2.2.1. A “via dialéctica” de S. Kierkegaard

A música é o meio adequado para a expressão da «pura genialidade erótica»³⁶⁶ — é assim que Sequeri resume a abordagem de S. Kierkegaard à música de Mozart. Para o pensador dinamarquês, a ópera *Don Giovanni* constitui como que a «síntese perfeita de uma matéria em si mesma absolutamente musical e de uma forma em si mesma absolutamente clássica»³⁶⁷. Sequeri condensa em dois núcleos temáticos os pontos essenciais da análise kierkegaardiana de *Don Giovanni*: (1) o culto da *sensualidade* é indicado por Kierkegaard como o filho natural (anómalo e invariavelmente repudiado, mas ainda assim filho) do cristianismo histórico; (2) a música pode com razão ser apontada como aquela *arte cristã em sentido mais estrito*, precisamente porque ao seu desenvolvimento histórico preside inequivocamente a autonomia conferida pelo cristianismo à sensualidade erótica³⁶⁸.

2.2.1.1. *Don Giovanni*, e a perfeita unidade entre o meio musical e a ideia sensual

O tema da relação entre o musical-erótico e o cristianismo histórico é aprofundado pelo filósofo dinamarquês no ensaio *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, no capítulo intitulado «Os Estados Eróticos Imediatos, ou o Erótico-Musical»³⁶⁹. Para compreender

³⁶⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 12.

³⁶⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 14.

³⁶⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 17.

³⁶⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 17.

³⁶⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 17-18.

³⁶⁹ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, I (Lisboa: Relógio D’Água 2013 [Original 1844] 81-171). O texto dedicado ao *Don Giovanni* de Mozart está incluído num conjunto de escritos, referidos inicialmente ao editor pseudónimo *Victor Eremita*, e apresentados sob o título de «Cartas de A» (cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 19; E. M. DE SOUSA, *Introdução*, in S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 10). Na *Introdução* à edição portuguesa pode ler-se: «O [IV] capítulo é bastante mais do que uma análise pormenorizada da ópera *Don Giovanni* de Mozart, embora essa análise, por si só, tenha sido o suficiente para que se tornasse um marco incontornável na recepção da obra-prima mozartiana. Encontramos aí tratados quatro dos mais significativos fios condutores de *Ou-Ou*, a saber, a representação e a apresentação, a imediaticidade e a reflexão» (E. M. DE SOUSA, *Introdução*, in S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 12-13).

a sofisticada operação kierkegaardiana, Sequeri procura «reconstruir esquematicamente a trama essencial dos seus argumentos»³⁷⁰.

O ensaio sobre o «Erótico-Musical» apresenta-se sob a forma de uma inclusão: uma longuíssima digressão está embutida entre duas breves proclamações de uma incondicionada fé em Mozart³⁷¹.

A abordagem à qualidade específica de *Don Giovanni* é introduzida por Kierkegaard a partir de uma reflexão sobre a qualidade do *meio* musical através do qual a obra se realiza. O autor pretende demonstrar a perfeita coerência entre o meio musical e a ideia da obra, que segundo Kierkegaard é a genialidade do *eros*³⁷².

A conjugação acontece, reconhece Kierkegaard, através da distância que o *meio* musical e a *ideia* sensual estabelecem relativamente a outros meios e ideias, pela via da *abstracção*. Pela sua imediatividade, música e sensualidade são, de facto, momentos histórica e conceptualmente não representáveis: a música não usa conceitos (que, como será explicitado mais à frente, são próprios da linguagem) e não pode exprimir o que é histórico no tempo, pois não possui as condições necessárias para expressar semanticamente a determinação histórica dos eventos³⁷³.

«Ora qual é a ideia mais abstracta? [...] Qual dos meios é o mais abstracto?»³⁷⁴. Kierkegaard começa pela segunda pergunta. Partindo da premissa anteriormente defendida de que «a linguagem é o mais concreto de todos os meios»³⁷⁵, o mais abstracto será portanto aquele que «mais afastado estiver da linguagem»³⁷⁶.

Os meios abstractos são tanto a arquitectura quanto a escultura, a pintura e a música. [...] A ideia mais abstracta, que é pensável, é a genialidade sensual. Mas através de que meio é ela apresentável? Única e exclusivamente através da música. Não se deixa apresentar na escultura, visto que esta é em si mesma uma espécie de determinação da interioridade; também não se deixa pintar, visto que não é possível captá-la com contornos definidos [...]. O facto de ocorrer numa sucessão de momentos exprime o seu carácter épico, mas

³⁷⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 18.

³⁷¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 19. «Com o seu *Don Juan*, Mozart entra no pequeno grupo imortal de homens cujos nomes e obras o tempo não esquecerá, visto que a eternidade os recorda. [...] Embora seja tão infantil lutar pelo lugar superior ou inferior quanto por um lugar na igreja a caminho do altar durante uma confirmação, ainda sou todavia muito criança, ou melhor, sou como uma rapariguinha apaixonada por Mozart, e tenho de o pôr no lugar cimeiro, custe o que custar. E irei ter com o sacristão, com o pastor, com o vigário, com o bispo e com todo o consistório, e hei-de pedir e rogar que se dignem cumprir a minha prece, e hei-de implorar o mesmo a toda a congregação e, se a minha prece não for atendida, se o meu infantil desejo não for cumprido, sairei então da comunidade, separar-me-ei dessa maneira de pensar, fundo então uma seita que não se limite a colocar Mozart em lugar cimeiro, mas que nem sequer tem mais ninguém além de Mozart» (S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 84-85).

³⁷² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 21-22.

³⁷³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 22.

³⁷⁴ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 92.

³⁷⁵ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 91.

³⁷⁶ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 92.

não é todavia épico em sentido mais rigoroso, visto não estar tão dilatado que se concretize em palavras; move-se continuamente numa imediaticidade. Na poesia, também não se deixa pois apresentar. O único meio capaz de a apresentar é a música³⁷⁷.

A abstracção da ideia sensual é de tal modo absoluta, segundo Kierkegaard, que o meio que mais perfeitamente a representa deve também ele ser absolutamente abstracto. É neste sentido que o nosso autor pode falar de uma singularidade irrepitível na ópera de Mozart. «Só se pode repetir o que é representável, o que é determinado»³⁷⁸. Kierkegaard fundamenta, assim, a unicidade da obra mozartiana, já que a música corresponde perfeitamente à vivência do sensual que ela deve representar. Esta vivência é, na ópera em questão, “o” sujeito da representação, já que Don Giovanni é mais do que uma personagem. «As condições perfeitas para essa plena representação são dadas pela sobreposição entre a vocação própria da música (mostrar a beleza absoluta da emoção de amor) e a matéria do drama (a felicidade absoluta da sedução de amor)»³⁷⁹.

Para Kierkegaard, a consequência desta perfeita unidade é clara: na medida em que Mozart conseguiu realizar a absoluta adesão da música ao *eros*,

nenhuma probabilidade existe de Mozart encontrar alguma vez um concorrente. O que há de feliz para Mozart é ter ele encontrado uma matéria que em si mesma é absolutamente musical, e houvesse um outro compositor de rivalizar com Mozart e, então, nada mais lhe restaria fazer a não ser compor *Don Giovanni* outra vez³⁸⁰.

2.2.1.2. Música e linguagem

Antes de explorar mais demoradamente esta excepcionalidade que Kierkegaard identifica na ópera de Mozart, P. Sequeri detém-se na análise dos desenvolvimentos sobre o tema da música como meio de expressão, que o filósofo dinamarquês apresenta mais à frente no seu texto. Sobre este tema, sempre muito interessante e útil, da expressividade da música, Kierkegaard reconhece os seus limites pessoais no confronto com a musicologia e a filosofia da música³⁸¹.

³⁷⁷ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 93; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 22.

³⁷⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 23.

³⁷⁹ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 23.

³⁸⁰ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 93.

³⁸¹ «E se bem que eu sinta que a música é uma arte que exige experiência em alto grau para que dela se chegue a poder formar justificadamente uma opinião, então, volto a consolar-me, como tantas vezes, com o paradoxo que consiste em também se conseguir obter uma espécie de experiência no sentimento e no desconhecimento; consolo-me com o facto de Diana, que nunca deu à luz, ter vindo em socorro das parturientes, possuindo mesmo esse dom inato de parteira desde criança [...]. O reino meu conhecido, cujas fronteiras mais extremas quero explorar para descobrir a música, é a linguagem» (S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 102).

Depois de as distanciar absolutamente, Kierkegaard assimila paradoxalmente a música ao território da linguagem. O próprio reconhece os limites dessa assimilação; no entanto, também lhe reconhece uma verdade não banal. A música é a representação perfeita da *ideia* sensual, ao paço que a linguagem é «o meio espiritualmente determinado em absoluto; por isso, a linguagem é o meio de expressão das ideias propriamente dito»³⁸², a condição de possibilidade da articulação do pensamento. Também na linguagem se faz presente o sensual, mas somente enquanto instrumento; isso não acontece noutros meios expressivos como a escultura e a pintura, em que o sensual é integrado como parte do conjunto, e não como mero instrumento. Ora, a linguagem é o *meio* perfeito para o espírito, no sentido em que tende continuamente a desligar-se do sensual. Neste sentido, a música (que em certo sentido também é linguagem, porque também em certo sentido se dirige ao espírito) não está à mesma altura da linguagem³⁸³.

Kierkegaard põe em relevo ainda uma outra analogia entre música e linguagem: elas são os dois únicos meios que se destinam ao *ouvido*; e o ouvido aparece como o sentido determinado mais espiritualmente³⁸⁴. Esta constatação é de tal forma pertinente que se gerou, nota Kierkegaard, não só o pensamento de uma perfeita equivalência entre música e linguagem, mas mesmo o juízo de uma superior competência da primeira. A música apareceria assim como meio de significação mais rico e potente, precisamente porque menos ligado aos limites da representação. Kierkegaard objecta energicamente contra este tipo de acrobacia, que arbitrariamente reconhece na indeterminação semântica da música uma superior capacidade de significação do sublime³⁸⁵.

A especificidade da música enquanto significação encontra-se mais na sua forma específica de ser (enquanto *experiência perceptiva* do universo de significados), do que numa qualquer arbitrária exaltação da superioridade da música face à linguagem (sendo que esta permanece necessariamente uma *experiência semântica*). A música encontra a sua peculiar singularidade precisamente nisto: ela «exprime o imediato na sua imediatividade», enquanto que a linguagem pressupõe sempre a reflexão, e por isso «não pode enunciar o imediato»³⁸⁶.

Mas que espécie de *imediatricidade* forma o objecto da música? Kierkegaard introduz aqui uma distinção subtil:

³⁸² S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 103.

³⁸³ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 103.

³⁸⁴ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 103-104.

³⁸⁵ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 105; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 25.

³⁸⁶ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 105; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 26.

O imediato determinado espiritualmente pode estar: ou determinado de modo a cair sob a alçada do espírito, podendo decerto encontrar a sua expressão no musical, mas esse imediato não pode todavia ser o objecto absoluto da música [...]; ou determinado de modo a cair fora da alçada do espírito, [tendo] a música aqui o seu objecto absoluto³⁸⁷.

No primeiro caso, a imediaticidade diz respeito à reflexão e não é essencial que esteja presente na música; no segundo caso, é essencial, absolutamente necessário, que o imediato seja expresso na música, já que não está sob a alçada do espírito e por isso não pode ser expresso pela linguagem³⁸⁸.

Ora, aquilo que Kierkegaard apresentou como o meio mais abstracto reaparece agora mais claramente: «a genialidade sensual é pois o objecto absoluto da música»³⁸⁹.

2.2.1.3. O “Erótico-musical” como arte cristã em sentido mais estrito

Depois de apresentar o *Don Giovanni* de Mozart como a perfeita conjugação entre o meio musical e a ideia do sensual, Kierkegaard faz surgir, «com um calculado efeito surpresa», um apontamento histórico-cultural: o imediato que cai fora da alçada do espírito, como pura sensualidade, «diz respeito propriamente ao *cristianismo*»³⁹⁰.

A sensualidade diz respeito ao cristianismo porque o próprio cristianismo possibilitou a sua aparição como princípio autónomo.

Afirmar que o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo parece ser um atrevimento audaz. Mas como é costume dizer-se, audácia e atrevimento garantem meia vitória [...]. Como princípio, como força e como sistema em si, a sensualidade é inicialmente suposta pelo cristianismo, e nesta medida o cristianismo introduziu a sensualidade no mundo³⁹¹.

Esta afirmação surpreendente vem imediatamente acompanhada da afirmação dialecticamente contrária: o cristianismo «excluiu a sensualidade do mundo»³⁹². Como é natural, a sensualidade existe antes do cristianismo; mas assume com o cristianismo uma determinação inédita, como explosão, como força, «sob a determinação do espíri-

³⁸⁷ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 106; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 27.

³⁸⁸ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 106. O imediato do primeiro caso (imagens, pessoas, factos) pode ser certamente tema do musical, mas não pode ser reconhecido como objecto absoluto do musical. Se influi directamente sob o espírito, diz respeito ao domínio da linguagem e da reflexão, e só secundariamente à música. A música pode vir associada a determinada ideia ou representação, mas neste caso é o espírito que governa tal associação (cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 27).

³⁸⁹ «A genialidade do sensual é absolutamente lírica e explode na música com toda a sua impaciência lírica [...]. Ora houvesse eu de designar este lirismo com um único predicado, então, teria de dizer que ressoa» (S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 107).

³⁹⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 28.

³⁹¹ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 97.

³⁹² S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 97.

to»³⁹³. E é também sob o perfil do espiritual que a sensualidade acabará censurada pelo cristianismo. O cristianismo percebeu a íntima relação (e o real perigo) que a genialidade sensual estabelece com a potência espiritual. Com o cristianismo, vem a perceber-se que a sensualidade é muito mais do que um elemento material e psíquico da exterioridade corpórea³⁹⁴. Antes, a cultura helénica ainda não encontrara uma determinação espiritual capaz de consentir a sensualidade como princípio autónomo, como sistema em si, como força originária. Na Grécia antiga, o amor *eros*, para homens e para deuses, não é ainda um princípio que vive de vida própria, nem se pode encontrar a sua força presente num indivíduo singular. «Eros era o deus do amor, mas ele próprio não estava apaixonado»³⁹⁵. A base do *eros* grego não é o sensual, mas o anímico³⁹⁶.

Segundo Kierkegaard, só o cristianismo, pela representação singular e única do princípio transcendente e soberano que é Deus, possui o conceito de uma plena realização do sensual na singularidade de um sujeito histórico determinado:

na encarnação, o indivíduo singular contém em si toda a plenitude da vida, sendo que, para os demais indivíduos, é apenas aquilo através do qual contemplam o indivíduo encarnado. [...] A sensualidade [...] foi, portanto, suposta como princípio pelo cristianismo [...]. Ora se eu imaginar o erótico-sensual como princípio, como força, como domínio, determinado pelo espírito, ou seja, determinado de tal modo que o espírito o exclui, imagino-o concentrado num único indivíduo, e obtenho assim o conceito de genialidade erótico-sensual. Esta é uma ideia que o helenismo não tinha [...].

O imediato que fica excluído do espírito é a imediaticidade sensual, a qual pertence ao cristianismo e tem na música o seu meio absoluto, e torna-se também assim explicável o facto de na Antiguidade a música não ter sido propriamente desenvolvida, pertencendo antes ao mundo cristão³⁹⁷.

Para Kierkegaard, então, o *Don Giovanni* de Mozart é o ícone da potência espiritual do sensível (como símbolo da sedução erótica), que encontra as suas condições de possibilidade de uma expressividade autónoma no interior da cultura cristã. Enquanto a música é o meio adequado para exprimir a criatividade sensual na sua imediaticidade, pode conceber-se também a música como «arte cristã em sentido mais estrito»³⁹⁸.

Por ser expressão imediata da genialidade erótica, a música aparece aos olhos do cristianismo como a figura do *demoníaco*³⁹⁹. Não é por acaso que ela sempre foi objecto

³⁹³ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 98.

³⁹⁴ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 97; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 29.

³⁹⁵ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 99.

³⁹⁶ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 98 e 99.

³⁹⁷ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 100 e 106.

³⁹⁸ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 100.

³⁹⁹ Cf. S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 101; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 31.

O sentido de *demoníaco* parece remeter aqui para uma sua ambivalência semântica: por um lado, a concepção helénica de um espírito intermédio entre deuses e homens, uma inspiração excepcional, ou no

de uma “suspeita atenção”; mas foi também em razão da elaboração “espiritual” que o cristianismo impôs ao erótico, que a música conheceu uma evolução de outra forma impensável⁴⁰⁰.

Nesta linha de evolução da música no Ocidente cristão, Mozart representa, para Kierkegaard, um ponto singular e único no qual a música atinge uma perfeita adesão à sua própria destinação. Nela podemos perceber a perfeita ressonância do imediato-erótico⁴⁰¹.

2.2.1.4. Os três *estádios* do “Erótico-Musical” em Mozart

Kierkegaard realiza no seu texto uma verdadeira fenomenologia do imediato-erótico da música de Mozart. O autor individualiza três estágios do “Erótico-Musical”, a partir da apresentação tipológica de algumas personagens das óperas de Mozart:

(1) O *Cherubino* nas *Bodas de Figaro*, visto não como indivíduo, mas como figura mítica, como ideia. *Cherubino* é uma figura transvestida (musicalmente pensada para uma voz feminina), pajem dos Condes de Almaviva; representa para Kierkegaard o anseio pela sensualidade, que não aparece ainda plenamente manifestado. Ao contrário de representar uma pobreza ou uma ausência, esta figura-ideia manifesta uma riqueza incontável, pela sua aspiração infinita e nostalgia profunda. Para ele, é igualmente essencial estar apaixonado pela Condessa e pela Marcellina. De facto, o seu “objecto”, ainda timidamente procurado, é *o feminino* — um anúncio ou presságio da forma essencial do imediato-erótico, que se revelará plenamente em *Don Giovanni*⁴⁰².

(2) O símbolo de *Papageno* na *Flauta Mágica*. Esta figura modelo representa, para Kierkegaard, o *desejo que desperta*. Com *Papageno*, o desejo parte à descoberta: esta é a característica dominante deste estágio. O desejo pára de sonhar e procura o sensual de forma simultaneamente apaixonada e divertida. Mas ainda não é a força de conquista de *Don Giovanni*: o desejo do cavaleiro orienta-se para a vitória⁴⁰³.

(3) O *eros* sonhado e procurado são somente dois momentos ou pressentimentos daquele outro estágio no qual o erótico liberta completamente a sua forma originária, representado pela figura de *Don Giovanni*. Com ele, o desejo torna-se o protagonista

plano naturalístico a irrupção vital, como condição pré-racional do espírito; por outro lado, a personificação ética do mal, como a conceptualização cristã a formula (cf. G. FAGGIN, *Demoniaco* in F. BATTAGLIA et al [dir.], *Enciclopedia Filosofica*, I [Veneza/Roma: Istituto per la collaborazione culturale 1957] 1476-1478).

⁴⁰⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 31.

⁴⁰¹ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 32. «A própria potência da música esgota-se na música de Mozart» (S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 110).

⁴⁰² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 33-34. A *Ária Voi che sapete che cosa è amore*, da ópera referida, condensa em música as características deste *estádio* do sensual.

⁴⁰³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 34-36.

absoluto, como impulso vitorioso, triunfante, irresistível, soberano. *Demoniaco*, certamente. Mas só do ponto de vista da qualidade puramente estética, não ética e religiosa. A culpa e o pecado aparecem no instante imediatamente sucessivo ao desejo, são fruto da consciência reflexiva. Se o desejo pudesse permanecer suspenso na sua própria imediaticidade, ele ficaria fora do horizonte da *queda* (ética e religiosa)⁴⁰⁴.

Esta *feliz ilusão* da pura genialidade sensual que a esfera musical pode expressar estabelece, na leitura kierkegaardiana, a diferença entre Don Giovanni e Fausto, por muitas afinidades que se possam encontrar entre as duas personagens. Ao contrário da sedução *intelectual* que Fausto representa, Don Giovanni manifesta todo o seu potencial, toda a sua força expressiva precisamente e somente quando é lido no horizonte da sua essência musical. O mérito de Mozart, para Kierkegaard, está precisamente no facto de «ter intuído esta correspondência e de ter concretamente representado a sua perfeição»⁴⁰⁵.

Mas que pode *Don Giovanni* ter que ver com o cristianismo? Kierkegaard aponta a Idade Média como a época em que a consciência reflexiva realiza a divisão entre *carne e espírito*, introduzida no mundo pelo cristianismo. Esta perspectiva, que negativamente pode concretizar um desvio dualista (nem sempre evitado), como que obriga positivamente a considerar *carne e espírito* como objectos separados, o que permite a cada um deles explorar os seus mundos próprios: o espírito ocupa-se do metafísico, e deixa espaço à sensualidade para procurar explorar autonomamente o mundo sensível⁴⁰⁶.

O texto prossegue adentrando-se longamente na exemplificação de alguns trechos da ópera de Mozart que ilustram a tese kierkegaardiana: a *Ouverture*, o monólogo de Leporello, a ária de Elvira, a ária do *champanhe* (*Fin ch'han dal vino*)⁴⁰⁷.

A chave interpretativa da unidade da ópera é a *omnipresença* de Don Giovanni, que é determinante para caracterizar os estados de alma de todas as outras personagens. O único personagem estranho nesta perspectiva é o *Commendatore*, precisamente porque a sua presença significa o início e o fim da música, que o próprio Don Giovanni representa. O resto da ópera é ocupado com o jogo de *sedução*, no qual o erótico se exprime sempre, directa ou indirectamente, na figura de Don Giovanni. Sedução que vive

⁴⁰⁴ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 36-37.

⁴⁰⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 37.

⁴⁰⁶ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 38.

⁴⁰⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 39.

enquanto é consumida, e é consumida repetindo-se cada vez a si mesma. «Porque o *eros* de Don Giovanni é como a música: existe enquanto soa, e soando termina»⁴⁰⁸.

O ensaio de Kierkegaard conclui como começou, com um «insignificante»⁴⁰⁹ elogio da *felicidade* mozartiana conseguida no jogo da sedução expressa em *Don Giovanni*. A “verdade” dialecticamente conquistada pela abordagem de Kierkegaard reside precisamente aqui: no reconhecimento de uma peculiar fragância do sensual na música de Mozart (interpretada também de forma convergente pelos teólogos que Sequeri explorará mais à frente), como capaz de dizer o *sensível*, na sua profundidade também teológica⁴¹⁰.

2.2.2. A “via mística” de H. Ghéon

H. Ghéon, dramaturgo e escritor francês, realiza, segundo a análise de P. Sequeri, uma interessante interpretação mística “total” da obra mozartiana, particularmente na sua monografia dedicada a Mozart, *Promenades avec Mozart*⁴¹¹.

Mais de um século depois da “polémica” musicológica trazida à superfície por J. Thibaut, H. Ghéon recorre intencionalmente à “tradição” de uma certa censura da música sacra e do espírito religioso de Mozart, para manifestar o necessário aprofundamento da questão, sem negar, contudo, a sua afectuosa devoção pessoal pelo músico austríaco. Este fascínio pessoal por Mozart não impede H. Ghéon de se fazer acompanhar por uma exigência crítica no tratamento dos dados biográficos e composicionais de Mozart⁴¹².

Quanto à religiosidade pessoal de Mozart, os testemunhos não deixam grande espaço para dúvidas, segundo Ghéon: a religiosidade de Mozart, mesmo infantil e convencional, foi certamente sincera e católica. É necessário contextualizar na época a sua distância relativa à frequência do ambiente devoto, que coexiste com uma pacífica convicção acerca dos valores da fé. Até a sua aparentemente problemática adesão à maçonaria seria, para o espírito da época, um sinal de uma certa distinção intelectual e humanística, que nenhum eclesiástico desdenharia. Um facto se afirma: a vida criativa de Mozart permanece o testemunho mais válido de um espírito religioso sincero. Até as abordagens mais “apologéticas” de uma pureza perfeita da simbólica mozartiana, que o

⁴⁰⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 40.

⁴⁰⁹ S. KIERKEGAARD, *Ou-Ou, Um Fragmento de vida*, 171.

⁴¹⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 41.

⁴¹¹ H. GHÉON, *Promenades avec Mozart. L’homme, l’oeuvre, le pays* (Paris: Désclée de Brouwer 1932⁴ [Original 1932]); cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 43.

⁴¹² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 43-44.

colocam como génio superior, intérprete perfeito da potencialidade religiosa da música, até estas abordagens parecem falhar clamorosamente o alvo, ao remeterem para a sombra a singularidade, a profundidade, a subtileza da arte de Mozart⁴¹³.

O argumento decisivo, segundo H. Ghéon, para a comprovação da autenticidade religiosa de Mozart é a sua própria atormentada existência. Mozart, afirmam de modo uniforme os seus críticos, era um homem inquieto. Isto marca toda a sua actividade compositiva, e não somente as suas obras sacras (que tendem a ser as mais criticadas por aqueles, muitas vezes católicos, que refutam o sentido cristão da sua música)⁴¹⁴.

Muitas das críticas à religiosidade genuinamente cristã da música de Mozart tendem a sugerir, no entanto, uma canonização da estética “religiosa” romântica, particularmente wagneriana. A melodia, em Mozart, é intencionalmente *prolongada*, mas não pretende ser titanicamente *infinita*. Na verdade, defende Ghéon, sobre o *infinito*, o *melos* mozartiano diz de certo mais do que o *Parsifal* inteiro. A superioridade de Mozart reside na sua coragem de arriscar “circunscrever” o infinito. Deste modo, ele atinge uma certa perfeição única, humanamente possível, da expressão da transcendência. A ideia de uma música que, abusando das suas capacidades específicas, se arrogue prometeicamente de manifestar plenamente o misterioso segredo do infinito, é uma ilusão e uma miragem. É este o principal erro teórico de Wagner, como figura-tipo da escola estética do romantismo. A arte que rejeita os seus próprios limites afasta-se ela mesma da sua perfeição própria⁴¹⁵.

Mas «como pode a música exprimir o infinito?»⁴¹⁶. A resposta de H. Ghéon vai no sentido de que a música (enquanto arte) tem a capacidade de reescrever «no finito aquele reflexo da perfeição infinita»⁴¹⁷, que resplandece, sempre de modo *limitado*, mas ainda assim *luminoso*, numa obra de arte. E Mozart realiza esta *luminosa restituição* de modo único: não por uma pretensa exaltação teológica e moral da sua obra, mas precisamente na sua consciência de músico que sabe que a arte é um jogo, um “luxo”, um “excesso”, relativamente à metafísica e à religião. A Mozart não se deve pedir uma metafísica ou uma moral, somente música; não se lhe deve pedir uma inteligência teológica, somente uma inteligência estética. E neste sentido, Mozart vivenciou, precisamente

⁴¹³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 44-45.

⁴¹⁴ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 45-46.

⁴¹⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 46-47.

⁴¹⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 47.

⁴¹⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 47.

como músico, a densidade da experiência humana de que se ocupam os filósofos e os teólogos⁴¹⁸.

Para H. Ghéon não há dúvida: a história do louvor católico dirigido a Deus pela mediação da *arte dos sons* perderia algo de essencial se dele se excluíssem as composições sacras de Mozart. Uma fundamental modulação da pregação cristã perder-se-ia para sempre se a transparência e a pureza infantil da música de Mozart não mais fosse ouvida⁴¹⁹.

A *excepção* mozartiana demonstra a problematicidade da questão, mais profunda e abrangente, da procura de uma linha de demarcação entre o *sagrado* e o *profano*. Para Ghéon, esta é uma questão mal colocada, particularmente em música (pela sua expressividade incomparável, acompanhada de uma acentuada abstracção teórica), já que não se pode fugir de um dos lados sem empobrecer o outro⁴²⁰.

Deveremos perguntar-nos, com P. Sequeri: há realmente qualquer coisa a dizer da experiência religiosa de Mozart? Diz ele algo de autenticamente religioso acerca de Deus? Mozart, na igreja, “fala” aos cristãos?⁴²¹ A resposta a estas interrogações deve ser serenamente positiva. Não há nenhum motivo (biográfico, estético, teológico) para contrapor o espírito musical de Mozart ao espírito crente da liturgia. Pelo contrário, Mozart permanece um excepcional testemunho da íntima qualidade cristã do espírito da liturgia⁴²².

2.3. Contrapontos teológicos

«Os filósofos falavam de “enamoramento”. Os teólogos, como era de esperar, de “devoção”»⁴²³. O *quarteto* de teólogos apresentado por P. Sequeri, na segunda parte de *Eccetto Mozart*, é composto por autores de uma elaboração teológica universalmente reconhecida, que marcaram indelevelmente o questionamento teológico do séc. XX. A abordagem de teólogos com interesses específicos por vezes divergentes⁴²⁴ encontra na

⁴¹⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 48-49.

⁴¹⁹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 49.

⁴²⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 49-50.

⁴²¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 51.

⁴²² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 52.

⁴²³ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 55.

⁴²⁴ É sobejamente conhecido o transversal “confronto” teológico entre K. Barth e H. U. von Balthasar, apesar da sua profunda amizade. Também entre H. Küng e J. Ratzinger aparecem mais em evidência os contraste das suas “sensibilidades” teológicas, do que uma eventual convergência de estilos.

frequentação teológica da música de Mozart⁴²⁵ uma particular conjugação, um particular ponto de convergência que se reveste de uma exemplaridade de relevo.

2.3.1. Karl Barth

O contacto com as referências a Mozart na obra de K. Barth suscitam à partida uma tríplice surpresa, segundo Sequeri⁴²⁶. Em primeiro lugar, bastaria constatar o facto de que um teólogo confesse publicamente a sua devoção pessoal por um músico:

Poderei eu fazer um confissão por Mozart? Uma confissão por um homem e pela sua obra é algo inteiramente pessoal. Alegro-me, assim, por poder falar pessoalmente, pois não sou músico nem musicólogo. E, no entanto, tenho mesmo de fazer uma confissão por Mozart. [...] Mozart foi-se tornando, cada vez mais, uma constante da minha vida, da minha existência⁴²⁷.

O segundo motivo de surpresa é uma outra confissão: «tenho até de confessar que, quando porventura chegar ao Céu, vou procurar Mozart em primeiro lugar e só depois Agostinho, Tomás, Lutero, Calvino e Schleiermacher»⁴²⁸. A surpresa não está tanto na caricatura literária da confissão, mas mais no que se lhe segue: «Não quero proferir, com isto, nenhuma palavra contra os restantes músicos e compositores. Neste sentido, contudo, só a Mozart me posso confessar»⁴²⁹.

Esta afectuosa exclusividade por Mozart manifestada pelo teólogo de Basileia, encontra ainda um terceiro motivo de surpresa: o interesse de K. Barth pelo músico austríaco não se detém apenas na sua *música sacra*; o objecto de encanto é antes a «excep-

⁴²⁵ M. L. Heaney expõe seis tipos de possíveis abordagens analíticas dirigidas ao processo composicional de uma obra musical, a partir da enumeração apresentada por J.-J. NATTIEZ, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*: (1) análise imanente; (2) poiética indutiva; (3) poiética dedutiva ou externa; (4) estética indutiva; (5) estética externa e (6) a conjugação da análise imanente, da poiética e da estética, nas diversas direcções possíveis (cf. M. L. HEANEY, *Music as theology*, 96-99). Heaney inclui o interesse particular dos teólogos pela música de Mozart no segundo grupo, na poiética indutiva. Refere ela: «Podemos situar algum do entusiasmo da reflexão teológica pela música de Mozart nesta área, reconhecendo contudo que o seu ponto de partida não é a análise musicológica da obra [de Mozart], mas o que merece atenção é a avaliação perceptiva de determinado músico reconhecido. Mozart não era um cristão particularmente religioso ou piedoso, pelo que não é possível atribuir uma explícita intenção teológica às suas obras. Mas [...] a intencionalidade explícita não é o único elemento no processo poiético. Além disso, são as suas obras seculares que são aclamadas como “teológicas” por teólogos como Balthasar, Barth, Ratzinger (antes de se tornar Bento XVI) e Sequeri. A partir da sua percepção da luminosidade e do brilhantismo da obra de Mozart, eles apresentam a música como a celebração da criação e da esperança escatológica, não porque isso estivesse explicitamente na intenção do compositor mas porque é isso que dá o colorido à maioria das suas obras. Há também um elemento de estética indutiva nestes escritos sobre Mozart» (M. L. HEANEY, *Music as theology*, 96, nota 65).

⁴²⁶ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 55 e 56.

⁴²⁷ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 23; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 55.

⁴²⁸ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 23.

⁴²⁹ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 24.

cional e cristalina evidência do *sagrado na música* [...] que se escuta em Mozart [...], incluindo os concertos, as sinfonias, o *Don Giovanni* e a *Flauta Mágica*»⁴³⁰.

P. Sequeri não pretende expôr prolongadamente o pensamento teológico de K. Barth. Para além de algumas notas preliminares, que permitem enquadrar a sua “devoção” por Mozart na orientação teológica do seu pensamento “profissional”, Sequeri limita-se a reconhecer na sua teologia, de modo genérico, uma referência obrigatória para a compreensão da teologia do séc. XX⁴³¹.

2.3.1.1. A postulação nuclear da teologia de K. Barth: a infinita diferença qualitativa entre Deus e o homem

O sistema teológico de K. Barth desenvolve-se a partir da radicalização de um princípio originário do “protesto” luterano: a «total inacessibilidade do objecto da fé pelo pensamento regulado pela razão»⁴³². A recuperação deste postulado é integrado pelo teólogo de forma *dialéctica*, o que lhe confere uma certa mobilidade potenciadora de um diálogo com o pensamento cultural da época, mesmo aquele extra-teológico⁴³³.

Segundo Barth, nada do que está acessível ao homem pode com precisão determinar o fundamento da Revelação e da graça de Deus. Por outro lado, esta peculiar proclamação da pura auto-demonstração da Revelação divina, sem nenhum *a priori*, é o que permite ao teólogo provocar a cultura do seu tempo (também a nossa?) a pensar seriamente a radical incondicionalidade de Deus. A cultura humana tende a focar a abordagem ao divino através da lente da reflexão crítica, própria da filosofia e da religião. Mas também essas abordagens são, ao limite, insuficientes. Somente a fé, defende Barth (e com ele a tradição protestante), que acontece *no* homem e não como *obra* do homem, pode render a verdadeira veneração à absoluta liberdade de Deus. Esta precariedade dos meios filosóficos e religiosos é o que permite a Barth defender a abertura de espaços novos (também eles limitados, mas tão legítimos quanto os anteriores) de exploração da insondabilidade divina, como a arte e a música. A alteridade radical de Deus é algo que precede todo o pensar e agir humanos, de forma absoluta⁴³⁴.

O teólogo suíço permaneceu invariavelmente fiel a esta impositação, que se identifica, como pano de fundo, com o “eterno” paradoxo em teologia dos binómios fé/obras, graça/liberdade. No entanto, como refere Sequeri com um certo humor, K.

⁴³⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 56.

⁴³¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 57.

⁴³² P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 58.

⁴³³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 58.

⁴³⁴ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 58-59.

Barth é também o autor de um profundo estudo sobre fé e razão a partir do pensamento “católico” de Anselmo; e mais escandalosamente, é o “compositor” de uma monumental *Dogmática Eclesiástica*, que só pelo título deixa em qualquer teólogo das igrejas reformadas um certo odor a “criptocaticismo”⁴³⁵.

Podemos encontrar insinuações da sua laboriosa procura teológica também nos breves escritos dedicados ao confessado afecto por Mozart. Numa carta imaginária dirigida ao músico austríaco, Barth escreve:

Não quero maçá-lo com teologia. Mas imagine só que na última semana até sonhei consigo, mais concretamente isto: por uma razão inexplicável para mim, tinha de lhe fazer um exame; estava triste, porque sabia que o senhor não poderia chumbar em caso algum e, apesar da minha alusão à sua Missa — a qual gosto especialmente de ouvir! —, não recebi nenhuma resposta à questão «o que são a “dogmática” e o “dogma”?»! Deixaremos este assunto em paz?⁴³⁶

Aparte a «afectuosa ironia»⁴³⁷ que transparece aqui, perguntemo-nos pelo essencial: «o que pode um teólogo dizer do seu amor, da sua devoção e da sua gratidão para com Mozart?»⁴³⁸. Sequeri apresenta dois principais núcleos temáticos nos textos do teólogo suíço sobre Mozart: o *jogo* musical e a livre *objectividade* da música mozartiana.

2.3.1.2. *Jogo e objectividade na música de Mozart*

«Em Mozart, oiço uma arte de executar⁴³⁹ que não oiço em mais ninguém. Esta execução harmoniosa pressupõe um conhecimento infantil do *centro* de todas as coisas — que é também o seu princípio e o seu fim»⁴⁴⁰.

O jogo/execução de Mozart representa para a existência pessoal de K. Barth como que o «pão de cada dia»⁴⁴¹, uma ajuda para viver que se torna quase necessária: «com a sua dialéctica musical no ouvido, pode-se ser jovem e tornar-se velho, trabalhar

⁴³⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 60.

⁴³⁶ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 25-26.

⁴³⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 61.

⁴³⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 61.

⁴³⁹ O italiano, citado por Sequeri, traduz a expressão «Kunts des Spielens» por «un’arte del gioco». O verbo *giocare* (com os seus homólogos alemão *spielen*, francês *jouer* e inglês *play*) corresponde ao variado conjunto dos verbos portugueses *jogar*, *brincar*, *tocar* (*executar* um instrumento musical). É deste significado intraduzível para a nossa língua que Sequeri retira a metáfora do *jogo*. Preferimos manter a tradução da edição portuguesa, pelo sentido geral do contexto, correndo ainda assim o risco de perder a particularidade semântica do italiano, que aqui nos interessa particularmente (cf. edição em alemão, K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart* [Zürich: Theologischer Verlag 1982 (Original 1956)] 8 [citaremos com (al.) para distinguir da edição portuguesa]).

⁴⁴⁰ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 24.

⁴⁴¹ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 24.

e descansar, divertir-se e entristecer-se; resumidamente: viver»⁴⁴². Barth parece reconhecer em Mozart uma capacidade estética de alguma forma inata, extrínseca à abordagem da sua actividade profissional de teólogo. Não se deve cair, como Barth não o faz, nos lugares comuns da atribuição a Mozart de algum carácter puramente livre, feliz, infantil, quase angélico. O segredo da “superioridade” do seu jogo musical residirá porventura, como nota Sequeri,

na sobriedade autobiográfica e cultural do compromisso musical de Wolfgang [...], na singularidade do seu modo de evocar o horizonte esperado da existência [...], na sua prodigiosa capacidade de jogar [executar] de modo totalmente criativo com as regras de um jogo a todos acessível⁴⁴³.

Para além desta perspectiva do *jogo* musical de Mozart (e já implícito nela), Sequeri aponta nos textos de K. Barth o reconhecimento de uma «singular liberdade do “sentimento objectivo” que ressoa em Mozart»⁴⁴⁴.

Mozart tem a capacidade de sistematizar todos os estilos compositivos que o precedem, é capaz de criar algo novo mesmo quando se inspira nas formas que o antecedem, consegue mover-se com uma liberdade impressionante mesmo dentro do âmbito das regras da arte do seu tempo, não se rebelando, não as infringindo. E, no entanto, permanece *único*. Sequeri nota como o teólogo suíço põe em destaque a necessidade de ter em conta esta particularidade para «compreender o enigma da singularidade e da universalidade que continuam a caracterizar a música mozartiana»⁴⁴⁵.

Liberdade não significa aqui a ausência de seriedade; ela aparece até revestida de uma certa melancolia e angústia. «O jogo de Mozart é um jogo sério»⁴⁴⁶. É possível encontrar uma certa leveza e liberdade nas suas obras mais sérias (como, por exemplo, no *Requiem*), como também se escuta uma inquietação emocionante e densa nas suas páginas mais graciosas e infantis. «Em Mozart podemos dizer [...] que a gravidade flutua e a leveza se torna infinitamente pesada»⁴⁴⁷. A dialéctica da música de Mozart parece ter-se libertado, com muita originalidade, «de todos os exageros, de todas as quebras de princípios e de todas as oposições»⁴⁴⁸. Da sua inconfundível expressividade surge

⁴⁴² K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 27.

⁴⁴³ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 63.

⁴⁴⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 63.

⁴⁴⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 64.

⁴⁴⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 64.

⁴⁴⁷ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 42.

⁴⁴⁸ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 45.

sempre aquilo a que Barth chama «*objectividade*⁴⁴⁹ livre, no qual Mozart percorreu o seu caminho»⁴⁵⁰.

Apesar da experiência sofrida, por vezes mesmo atormentada, da sua vida, Mozart nunca se expressa ele mesmo na sua música. O elemento subjectivo não aparece nas suas obras como uma confissão. «Mozart não utilizou a música para falar de si próprio, da sua situação ou da sua disposição interior. [...] A vida de Mozart está inteiramente ao serviço da sua arte; esta nunca se lhe subordina»⁴⁵¹. A sua música encontra uma típica resistência diante de qualquer determinismo ideológico e social. Isto não significa que ela seja vazia de conteúdo significativo. «Mozart tinha sempre algo a dizer, e disse-o realmente». Contudo,

não existe em Mozart uma “moral da história”, nem de forma grosseira, nem de modo sublime. [...] O *Figaro* de Mozart nada tem que ver com a Revolução Francesa, assim como o *Don Giovanni* [...] não corresponde ao mito do eterno libertino. Certamente que não há uma filosofia mozartiana em *Così Fan Tutte*, e também não devemos reter, ao escutar *A Flauta Mágica*, uma excessiva “religião da humanidade” ou, porventura, outros mistérios políticos. Ele era simples — o que se lhe pode levar a mal ou perdoar. [...] Não existe uma *metafísica mozartiana*, de todo⁴⁵².

Significará isto que não há nada em Mozart que possa ter um significado extra-musical, que aconteça fora da esfera auto-suficiente da obra de arte? Não pode haver nada de verdadeiramente válido, também para a teologia, em Mozart? Pelo contrário, defende Barth:

Mozart faz música [...] a partir de um misterioso *centro*, conhecendo e resguardando os limites para a esquerda e para a direita, para cima e para baixo. [...] O *centro mozartiano*, no fundo, não se confunde com equilíbrio, nem com neutralidade, nem sequer com a indiferença que encontramos, por exemplo, no grande teólogo Schleiermacher. O que nele acontece é, antes de mais, um maravilhoso fluir do balanço, uma viragem em cuja força a luz ascende e a sombra desce sem desaparecer. Sem o apagar, a alegria ultrapassa o sofrimento, o qual soa, mesmo assim, na sua música sempre com mais força do que a mera negação da sua existência.⁴⁵³

⁴⁴⁹ «Sachlichkeit» na edição alemã; «pragmatismo», na trad. pt. (cf. K. BARTH [al.], *Wolfgang Amadeus Mozart*, 36; K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 42).

⁴⁵⁰ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 42; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 65.

⁴⁵¹ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 42-43.

⁴⁵² K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 44-45.

⁴⁵³ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 45-46.

2.3.1.3. Mozart como intérprete do mundo e da Revelação

Esta «viragem» de que Barth fala, descreve-a ele na música de Mozart como uma espécie de *inversão*⁴⁵⁴ existencial: a relação entre as grandes experiências de sofrimento e as pequenas experiências felizes aparece intencionalmente invertida. Não cancelada, mas transcendida; não como fuga para uma fantasia do puro mundo estético, não como salto mortal para um optimismo a todo o custo, mas como uma resposta realmente procurada⁴⁵⁵.

A sua música provém, notavelmente, de uma celsitude [...] da qual a direita da existência e o seu lado esquerdo — portanto, a alegria e a dor, o Bem e o Mal, a Vida e a Morte — são simultaneamente reconhecidos tanto na sua realidade como na sua limitação. [...] Ele musicava a vida real em toda a sua ambivalência, sempre acompanhada pela bendita Criação de Deus como pano de fundo. Porém [...] sempre da *esquerda* para a *direita*, e jamais o contrário. Nele nada há de superficial, nem de ausência de profundidade. Mozart não facilita. Não se deixa levar pelas emoções, nem se permite excessos. Simplesmente diz, de forma limitada, como tudo é⁴⁵⁶.

A música de Mozart reflecte, com uma surpreendente variedade e equilíbrio, o mundo vivido, o céu e a terra, a comédia e a tragédia, a Virgem Maria e os demónios, a missa solene e a bizarra cerimónia maçónica, o cobarde e o herói, Papagueno e Sarastro⁴⁵⁷. «Neste sentido, Mozart é singular e universal ao mesmo tempo»⁴⁵⁸. E se não se pode dizer, com rigor biográfico, que Mozart tenha colocado toda a sua busca musical sob o signo da *glória de Deus*, é impossível não escutar nela (somente escutando) essa marca⁴⁵⁹.

A devoção do teólogo de Basileia por Mozart marca um ponto firme (se os outros aqui brevemente apresentados não forem sólidos o suficiente): é possível que o teólogo e o músico se encontrem, com enriquecimento mútuo. É aliás, como diz Sequeri, um «segredo de Deus» que eles se encontrem, num lugar «que escapa aos salões [culturais] e às sacristias»⁴⁶⁰. E Mozart, na sua vida e obra, é um desses misteriosos lugares de encontro.

⁴⁵⁴ Cf. K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 46. «Umkehrung» em alemão (cf. K. BARTH [al.], *Wolfgang Amadeus Mozart*, 42).

⁴⁵⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 67.

⁴⁵⁶ K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 34.

⁴⁵⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 71; K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 34.

⁴⁵⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 72.

⁴⁵⁹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 72.

⁴⁶⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 73.

2.3.2. Hans Urs von Balthasar

P. Sequeri recebe uma significativa (e não escondida) influência de H. U. von Balthasar, na abordagem estética da sua teologia⁴⁶¹. O tema da qualidade teológica de Mozart parece ser um tópico que Sequeri herda directamente do teólogo suíço⁴⁶². A necessidade de uma *estética teológica*, defendida por Sequeri, está certamente marcada pelo seu interesse pelas teses balthasarianas⁴⁶³.

Para H. U. von Balthasar, como nota Sequeri,

a assunção da perspectiva estética em teologia assegura (a) a absoluta gratuidade do objecto transcendente (a autocomunicação de Deus); (b) a forma experiencial da sua apreensão (a contemplação da singularidade de Jesus); (c) o reenvio existencial para a evidência originária da forma de revelação (que corresponde à possibilidade de uma fenomenologia sapiencial desta verdade, que atrai a entrega confiante da vontade perante o amor de Deus que se revela)⁴⁶⁴.

Na convicção de Sequeri, a perspectiva estética em teologia seria, da parte do esforço crente de pensar a fé, uma correspondência intelectual singularmente fiel à beleza que se manifesta no afecto irrevogável de Deus pelo mundo sensível, que resplandece no Ressuscitado; mas também uma fidelidade à beleza da «forma informe» do Crucificado, o *universal concreto* da Revelação de Deus⁴⁶⁵.

2.3.2.1. Revelação e beleza

No seu ensaio *Revelação e Beleza*⁴⁶⁶, H. U. von Balthasar defende a necessidade de superar uma dissidência, que parece perpassar a tradição teológica, em torno do in-

⁴⁶¹ «Alguns dos seus trabalhos podem ser entendidos como um esforço de continuar ou completar aquilo que ele sente que está a faltar na imensa conquista de Balthasar» (M. L. HEANEY, *Music as theology*, 217). Relativamente ao escasso desenvolvimento da dimensão musical na estética do teólogo suíço, particularmente nos escritos da maturidade como a monumental *Glória* (a seu modo “incompleta”, mas à maneira da *Pietà* de Michelangelo, onde a incompletude deixa entrever a percepção da totalidade), o próprio Sequeri aponta, com humildade, as suas intenções: «Ninguém pensará ingenuamente dever “completar” a obra-prima de Balthasar. Mas não me parece de facto incôgruo perspectivar a utilidade de trabalhar dialecticamente a interpretação da perspectiva “aberta” e depois “censurada” dos escritos sobre a densidade simbólica do musical» (P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 104-105).

⁴⁶² Como se referiu na introdução ao II capítulo.

⁴⁶³ H. U. von Balthasar considera que é necessário passar de uma teologia estética para uma estética teológica. Na primeira, o atributo “estética” é compreendido pejorativamente, como limitador. É necessário passar à segunda, o que pode acontecer por duas vias: redescobrimo a beleza no interior da própria teologia e da Revelação (na senda de K. Barth), ou (como prefere H. U. von Balthasar) proporcionar o reencontro da beleza teológica com a beleza do mundo (cf. J. CORTES, *Os Transcendentais na teologia de Hans Urs von Balthasar* [Lisboa: Ed. Didaskalia/UCP/Faculdade de Teologia 2002] 87).

⁴⁶⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 75-76; Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 86.

⁴⁶⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 76.

⁴⁶⁶ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza* in H. U. VON BALTHASAR, *Verbum Caro. Ensayos Teológicos*, 1 (Madrid: Los Libros del Monograma 1964 [Original 1960]) 127-166.

trínseco nexa entre Revelação e beleza. O tema sempre apareceu atractivo ao cristianismo, mas, por alguma razão, «a relação entre experiência religiosa e experiência estética foi considerada sempre perigosa, mesmo quando se pretendia frequentá-la para interesse da religião»⁴⁶⁷. Von Balthasar aponta a contraposição de Kierkegaard entre estético e religioso como uma proposição ainda actualmente válida, pela constatação da aparente impossibilidade de conciliação entre os dois mundos desavindos. O desconforto parece estar mais no “e” da relação (*Revelação e Beleza*), em contraste com o “ou” do ensaio de Kierkegaard, (*Ou-Ou*)⁴⁶⁸.

Kierkegaard trouxe à luz a oposição entre Revelação e beleza com um vigor que obtém, ainda hoje, um amplo crédito, porque reflecte uma omnipresente tensão. A defesa desta radicalização tem os seus motivos: o elemento estético tem um poder de absorção que, ao limite, pode acabar por dominar tudo, correndo o risco de transformar o cristianismo numa mera via de acesso ao estético, uma espécie de mediação para o belo estético, numa sua *pura* finalidade absoluta⁴⁶⁹.

A estética, como “ciência jovem”, nasceu precisamente desta cisão entre beleza e Revelação, ou se preferirmos, entre o belo e os outros transcendentais (o bom, o verdadeiro, [o uno])⁴⁷⁰. Não surpreende que o ponto de partida de von Balthasar seja precisamente a alternativa subjacente ao motivo kierkegaardiano. O teólogo suíço reconhece a necessidade de recuperar a unidade perdida entre estético e teológico, «sem demolir a tradição (como fazem, por princípio, o materialismo e a psicanálise)», buscando «nas duas esferas de Kierkegaard o motivo fundamental sustentador e, deste modo, aprender a entender também, de novo, o encontro originário [...] que se dá entre Revelação e beleza»⁴⁷¹.

Em vista da superação da alternativa descrita, von Balthasar apresenta, no ensaio referido, alguns exemplos históricos que podem esboçar um início de resposta à provocação kierkegaardiana: partindo do paradoxo de Platão, «fundador da estética ocidental», que propõe sem solução a polémica entre arte e artistas, von Balthasar percorre a génese de uma estética propriamente cristã que desponta em Agostinho, passando pelo

⁴⁶⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 79.

⁴⁶⁸ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza*, 127; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 77; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 78-79. A densa exposição de Kierkegaard, que recolhemos de P. Sequeri, encontra aqui um penetrante interesse teológico da parte de H. U. von Balthasar, pelo que justifica a demorada análise anteriormente realizada.

⁴⁶⁹ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza*, 127; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 78; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 79.

⁴⁷⁰ Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 78; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 79.

⁴⁷¹ H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza*, 131; Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 80.

franciscanismo de Boaventura (com a sua poética da criaturalidade), e ainda pela simbólica referência a Inácio de Loyola (que introduz uma poética do combate e do martírio cristãos), desembocando na leitura mística do *eros* bíblico dos textos de João da Cruz e Teresa de Ávila (particularmente nos comentários ao *Cântico dos Cânticos*)⁴⁷².

Num olhar mais atento ao percurso dialéctico do ensaio de Kierkegaard, von Balthasar encontra, com uma particular precisão analítica, a surpreendente postulação de uma superação do abismo entre estético e religioso. De facto, depois de apresentar a impossibilidade de uma vida *puramente* estética, Kierkegaard orienta-se aberta e directamente para a síntese: pela refutação do suposto contraste cristão entre *eros* e *agape*⁴⁷³. A afirmação enfática de von Balthasar não esconde uma resoluta confiança:

O belo regressará somente quando, entre a salvação transcendente — a salvação teológica — e o mundo perdido no positivismo e na falta de coração, a força do coração cristão se tornar suficientemente grande para experimentar o *cosmos* como revelação de um abismo de graça e de amor absoluto. Não simplesmente “crer”, mas experimentar⁴⁷⁴.

De facto, na segunda metade de *Revelação e Beleza*, von Balthasar «assume o perfil do estético como metáfora do carácter fascinante e empolgante da revelação cristã»⁴⁷⁵, que culmina na figura do Crucificado, a «forma das formas», que recebe do Espírito Santo aquele *sensorium* «que pode ser mais bem designado como o sentido estético sobrenatural»⁴⁷⁶.

2.3.2.2. A ruptura entre ético e estético do Prometeu moderno

No âmbito musical, o projecto ambicioso de recuperação da integração original do estético e do religioso está incontornavelmente marcado pela perspectiva wagneriana. Wagner, no retorno ao universo mítico, procura uma reconciliação entre o natural e o divino. O problema está, aponta von Balthasar, no facto de Wagner usar os mitos com a clara consciência de não poder acreditar neles. A música deve, então, assumir o antigo papel destinado ao mito: a capacidade de expressar a união entre o natural e o divino, agora de forma esteticamente *totalizante* e amor⁴⁷⁷. Wagner concede à música a ex-

⁴⁷² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 81-82; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 80.

⁴⁷³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 82-83; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 81.

⁴⁷⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza*, 131; Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 84; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 82-83.

⁴⁷⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 85; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 83.

⁴⁷⁶ H. U. VON BALTHASAR, *Revelação e Beleza*, 154, 156; Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 85; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 83.

⁴⁷⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 85-86; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 100.

cessiva potencialidade de «atravessar o universo da queda dos deuses sem assumir a responsabilidade»⁴⁷⁸.

Num outro texto de von Balthasar, *A Arte da Fuga*, dedicado a Bach e, de forma mais geral, ao *contraponto* como vértice emblemático da evolução da música na época antiga⁴⁷⁹, o autor retoma o símbolo de Prometeu⁴⁸⁰, evocado no seu escrito da juventude, *O Desenvolvimento da Ideia Musical*, apresentando-o como tipologia do artista moderno (particularmente o romântico), na sua missão social de conquista do espiritual⁴⁸¹.

Von Balthasar constata que o “Prometeu moderno”, não se contentando em ser embaixador do género humano, eleva-se soberanamente como um deus. Aqui reside a tragicidade do “isolamento” do artista moderno. O fumo do seu fogo é maior que a luz que dele promana. Há, por isso, uma lição a aprender com o desenvolvimento da música antiga, do canto gregoriano à *Arte da Fuga*: uma estética não exibicionista, ao serviço da palavra e da comunidade⁴⁸². Em contraste claro com o “prometeísmo” wagneriano.

O esforço estético de Wagner redonda afinal numa «extenuação naturalística do universo mítico do divino» em que os deuses passam a ser agora «máscaras dos valores não mais realmente acreditados e credíveis»⁴⁸³. Ao contrário da expressividade erótica do *Cântico* bíblico, «a dialéctica corpóreo-espiritual activada por Wagner carece de um princípio capaz de confirmar realmente a esperança que lhe é exigida»⁴⁸⁴. Tudo é tragédia, fatalidade. A música carrega o peso da responsabilidade de dar vida exterior a algo

⁴⁷⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 86; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 100.

⁴⁷⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Die Kunst der Fuge. Paralipomena zu einer Aufführung in Schweizer Rundschau* 28 (1928) 84-87. Infelizmente, não nos foi possível o acesso a nenhuma tradução. O título corresponde à monumental (mesmo que inacabada) obra homónima de J. S. Bach (BWV 1080), que é um conjunto de 14 *fugas* e 4 *cânones*, onde Bach demonstra o domínio (próximo da perfeição) da prática contrapontística característica da época (a título de exemplo, todas as *fugas*, excepto a última, começam com o mesmo tema em *ré menor*).

⁴⁸⁰ Era um titã grego que lutara ao lado de Zeus contra Cronos. Depois aparece, numa das versões da mitologia grega da criação do homem, a roubar o fogo do céu para o oferecer aos homens desprotegidos e em desvantagem relativamente aos outros animais irracionais. Zeus castigará a ousadia de Prometeu, criando a primeira mulher, Pandora, extramamente bela, mas também a origem de todas as desgraças para o homem, já que a sua curiosidade a levou a abrir a caixa cheia de tormentos, que os deuses lhe haviam oferecido e proibido de abrir. Apesar de tudo, restou ainda dentro da caixa o único bem que esta continha: a esperança (cf. E. HAMILTON, *A Mitologia*, 89-97).

⁴⁸¹ Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 97-99; H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 43. Vale a pena rememorar aqui a metáfora de Prometeu também usada por Wagner aplicada a Beethoven, como referimos na nota 278.

⁴⁸² Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 98. É provável que Sequeri direcione esta «lição a aprender» mais para o âmbito teórico dos princípios estéticos subjacentes, do que para o específico da técnica compositiva. De resto, a *Arte da Fuga* de Bach é uma obra instrumental (sem palavra, portanto), quase “de experimentação” contrapontística, sem um particular relevo na formatividade de uma consciência comunitária. A evocação da obra de Bach parece dever ser lida aqui como um símbolo de uma intencionalidade estética, como caracterização sintética da arte de uma época (com a particular relevância, para o nosso tema, de se identificar em Mozart, quanto possível, uma “fronteira” entre antiguidade e romantismo).

⁴⁸³ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 86; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 100.

⁴⁸⁴ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 86; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101.

já interiormente morto. A representatividade *total* do sentimento, exigida à música pela “crença” numa sua ilusória potencialidade expressiva ilimitada, termina esvaziando o desejo comunicativo do *eros*⁴⁸⁵. É aqui que regressamos a Mozart, e à sua modesta, e por isso excepcional, expressividade erótica.

2.3.2.3. A singularidade mozartiana, ou a musa que é a graça

«A música de Mozart, ao contrário [de Wagner⁴⁸⁶], celebra, por assim dizer, a pura “graça” da criação divina no estado “natural” da sua humana ressonância»⁴⁸⁷.

Mozart é, para von Balthasar, de várias formas, a «exceção»⁴⁸⁸. A sua breve *Confissão por Mozart*⁴⁸⁹ (que só pelo título põe em relevo uma certa proximidade teológica e afectiva com K. Barth) é um testemunho disso mesmo, a juntar ao perspicaz e competente ensaio *O trio da despedida na Flauta Mágica*⁴⁹⁰, em que o teólogo analisa brevemente a famosa ópera de Mozart. A excepcionalidade de Mozart é resumida por Sequeri desta forma, na linha de von Balthasar:

Não somente porque a imensa obra mozartiana se apresenta sempre “como uma criança que sabe já caminhar”, sem trair o sofrimento beethoviano dos desenvolvimentos ou o esforço bachiano da construção; mas também porque [na sua música] é lícito ao espírito cristão suspender a procura dos sinais do pecado e da redenção, para acolher — Tamino, cristão anónimo? — a solicitação de entrar na luz da criação reconciliada e da verdade escatológica⁴⁹¹.

Von Balthasar pretende mesmo reconhecer uma “objectiva” vontade de *sequela Christi* na experiência biográfica de Mozart, «no sentido daquela procura da nobreza e

⁴⁸⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 87; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101.

⁴⁸⁶ Também Wagner dá um relevo positivo à produção musical de Mozart, incluído no elogio do sinfonismo clássico como preparação para a «redenção da música» operada pela *Nona Sinfonia* de Beethoven, que conduzirá depois à assunção do *drama musical* como a verdadeira «arte do futuro», da qual o próprio Wagner se sente o mais perfeito representante (cf. R. WAGNER, *A obra de arte do futuro*, 87-88 e 95).

⁴⁸⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 87; Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101. À imagem de K. Barth, também H. U. von Balthasar parece referir-se a uma singular expressividade do divino na música de Mozart, não só nas suas obras sacras: «A percepção que Balthasar aqui extrai é total, aparentemente sem reservas ou exclusões. Para a “glória” de Mozart concorrem de facto, juntamente com o *Regina Coeli* e as duplas *Vésperas*, o “branco herói *Don Giovanni*” e as vivazes senhoras de *Così fan tutte*» (P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 87; cf. H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20).

⁴⁸⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 87; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101.

⁴⁸⁹ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 17-20.

⁴⁹⁰ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Il terzetto dell'addio nel Flauto Magico* in H. U. VON BALTHASAR, *Spiritus Creator. Saggi teologici*, III (Brescia: Morcelliana 1983² [Original 1967]) 445-454.

⁴⁹¹ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 87-88.

da perfeição do humano que manifesta o reconhecimento da alegre graça da filiação de Deus»⁴⁹².

Em Mozart, von Balthasar encontra uma particular capacidade de expressar o resplendor da criação antes da queda e depois da ressurreição, sem reduzir o sofrimento a uma memória inócua, mas superando-o e transcendendo-o. Na música de Mozart, soa sempre o «fluir de um *eros* doce [numa clara referência à premissa kierkegaardiana], eternamente jovem e infinito, que se difunde através de tudo como um perfume intenso e fascinante»⁴⁹³. A confissão do pecado é contemporânea à confissão da graça; o temor do juízo coexiste com a esperança e a confiança da salvação. E «tudo desemboca no arrepio do *Requiem*, fragmento misterioso com o qual a voz, que tanto rejubila, desfalece»⁴⁹⁴. A convicção de von Balthasar é ousada, mas firme: «isto não é *barroco* — é simplesmente cristão»⁴⁹⁵.

O teólogo encontra no simples “soar” de Mozart algo que o cristianismo tende sempre a procurar e ao mesmo tempo corre sempre o risco de perder, na sua formulação teológica da fé: a afirmação de um destino conjunto do sensível e do espiritual, de uma afinidade final entre o mundano e o divino⁴⁹⁶. A tradução musical da criaturalidade em Mozart acontece, como nota Sequeri, sem a intervenção do discurso teológico, mas com semelhante eficácia e inegável êxito, sem antes (é certo) correr um risco superior ao da palavra teológica⁴⁹⁷. «Mozart não teoriza [...] nenhuma naturalização do teológico e do ético. Mozart limita-se a soar, graças a Deus»⁴⁹⁸.

2.3.3. Hans Küng

A “confissão” por Mozart em Hans Küng integra-se no contexto do pensamento religioso-humanístico que caracteriza a sua abordagem teológica. Para além de vários textos e intervenções dedicados à arte, encontramos a abordagem explícita à genialidade mozartiana em dois textos, compilados na edição *Mozart. Traços da Transcendência*⁴⁹⁹:

⁴⁹² P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 88; cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo Sviluppo dell'idea musicale*, 20; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101-102. «Mozart, criando e vivendo, quer ser seu apóstolo [discípulo, no italiano]» (H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20).

⁴⁹³ H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20.

⁴⁹⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20.

⁴⁹⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Confissão por Mozart*, 20.

⁴⁹⁶ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 90; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 101.

⁴⁹⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 90. Certamente, o risco que decorre da própria essência “a-semântica” e imediata da música.

⁴⁹⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 89.

⁴⁹⁹ H. KÜNG, *Mozart. Traces of Transcendence* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 1993 [Original 1991]).

o primeiro foi preparado para o lançamento das celebrações do bicentenário da morte de Mozart, em 1991; o segundo trata-se de uma meditação teológica que serviu de introdução a uma execução televisiva da *Missa da Coroação*⁵⁰⁰.

O contributo de Hans Küng tem uma relevância particular, segundo Sequeri, no sentido em que permite aprofundar a “matriz católica” da biografia de Mozart, como parâmetro hermenêutico importante para a compreensão da totalidade da obra musical do compositor e do seu valor espiritual⁵⁰¹.

2.3.3.1. Confronto de interpretações da biografia de Mozart

É impossível aplicar a Mozart (à sua vida e à sua obra) os estereótipos do músico cristão “apologético”, ou do “compositor sacro”. Não faz sentido também forçar a análise da sua biografia até às fronteiras da hagiografia e do misticismo. O empenho de H. Küng foca-se na exploração, mais precisa e útil, da matriz católica da religiosidade cristã de Mozart. Mediante a sobriedade da sua abordagem, Küng oferece um contributo relevante para uma compreensão equilibrada da figura de Mozart⁵⁰².

Se, de facto, é verdade que Mozart não parecia ter um particular afecto pelo estilo “eclesiástico”, não é verdade que ele fosse uma pessoa “arreligiosa”, nem que desconhecesse o contexto social e cultural da sua época⁵⁰³. Tinha razão K. Barth quando afirmava que Mozart exprime em música a vida real, com os seus contrastes; mas sempre tendo como pano de fundo a criação de Deus⁵⁰⁴. «Mozart não escreve uma música divina, nem demoníaca, mas uma música de todos os pontos de vista humana»⁵⁰⁵. O músico não aparece subtraído ao seu contexto social, mas ao mesmo tempo revela uma liberdade singular face a qualquer conotação ideológica. Os melhores intérpretes da potencialidade espiritual de Mozart, como sintetiza Sequeri, não são os ideólogos, nem os anti-ideólogos; são os seus ouvintes, que continuam ainda hoje a «sentir emergir desta música a pureza não desprovida de uma alegre profundidade do alto»⁵⁰⁶. Esta é, porventura, a descrição mais acertada de uma moldura da genialidade mozartiana que enqua-

⁵⁰⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 91-92. Note-se que o segundo texto explora a mesma *Missa* referida na polémica musicológica, no início deste II capítulo.

⁵⁰¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 91.

⁵⁰² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 94-96.

⁵⁰³ Aqui se insere, como já referimos, a sua adesão à maçonaria, que não choca (em traços gerais) com a consciência humanística da época, da qual se sentiriam próximos também vários eclesiásticos. Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 96.

⁵⁰⁴ Cf. K. BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 34; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 97.

⁵⁰⁵ H. KÜNG, *Mozart*, 19; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 98.

⁵⁰⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 98.

dre, da forma mais ajustada, o reconhecimento comum de uma sua universal compreensibilidade musical: Mozart a todos se torna acessível.

Mozart, no *estilo galante* próprio da sua época, faz a ponte entre a densidade contrapontística da tradição musical (barroca, renascentista), predominantemente formal e racional, e a expressividade romântica, com a sua exasperada (e por vezes violenta) exaltação do sentimento. Este equilíbrio, característico do classicismo, encontra em Mozart uma figura tipológica e uma formulação de todo singular, que se pode ouvir como uma «objectividade luminosa» na sua transcrição musical de uma teologia da criação⁵⁰⁷.

2.3.3.2. O núcleo crente da biografia mozartiana

A ressonância da criação é o que distancia a música de Mozart de uma perspectiva catequética ou confessional de outras abordagens da música religiosa.

Torna-se claro que a música de Mozart não contém nenhuma mensagem de fé como a de Bach, nem é uma confissão de vida como a de Beethoven ou de Bruckner, muito menos é uma música programática como a de Listz ou de Wagner. Mesmo nas suas óperas, até na *Flauta Mágica*, Mozart não pretende ensinar ou moralizar [...]. A principal preocupação de Mozart foi simplesmente fazer música [...]. A música foi o seu ser e o seu tudo⁵⁰⁸.

O prodigioso equilíbrio musical de Mozart brota, defende H. Küng, precisamente do seu contexto biográfico. A dureza dramática da sua existência concedeu-lhe um particular sentido crítico relativamente às convenções sociais do seu contexto cultural⁵⁰⁹. A sua consciência civil (certamente crítica relativamente ao contexto político do regime absolutista), de traço inevitavelmente iluminístico, não permite argumentar, no entanto, no sentido de uma evolução biográfica de determinação agnóstica, nem mesmo arreligiosa. Pelo contrário, o espírito crítico-iluminístico que o jovem músico foi assimi-

⁵⁰⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 100, 102.

⁵⁰⁸ H. KÜNG, *Mozart*, 21; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 103. A tradução desta última frase não é fácil: na edição consultada lê-se «music was his be-all and end all»; a tradução italiana usada por Sequeri sugere «la musica era veramente il suo unico e il suo tutto».

⁵⁰⁹ Particularmente o ano de 1778, com a ida para Paris e a morte da mãe, parece ser aqui um passo marcante da sua vida, a juntar ao romance frustrado com Aloysia Weber, ao aparente insucesso em Paris, às críticas do pai pela sua incapacidade em se saber movimentar nos meios sociais influentes e às suspeitas de intrigas em torno da sua pessoa. A inquietação latente na *Sinfonia n.º 31*, (apelidada “Paris”, K. 297/300a) parece reflectir em música este período difícil da sua vida (cf. N. KENYON, *Mozart. Vida, Temas e Obras* [Lisboa: Edições70 2008 (Original 2005)] 79-80; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 103-104). De notar ainda que o último ano da vida de Mozart (o ano do seu *Requiem*) coincide com o ano da queda da monarquia francesa e a conturbada elaboração da primeira Constituição. Mozart não foi, de certo, indiferente ao ambiente revolucionário que perpassava a Europa a partir de França, precisamente nos últimos anos da sua vida. As implicações do contexto social europeu na biografia de Mozart exigiriam uma investigação histórica aprofundada que não cabe no âmbito da nossa abordagem.

lando conduziu, segundo a análise de Küng, a uma consciência religiosa/católica concentrada no núcleo essencial da fé (como fiel adesão a Deus). É o que se depreende da interessante correspondência que Mozart foi estabelecendo com o seu pai, onde expressa, para além da importância da sua formação religiosa, a nuclear convicção da sua fé católica. Sequeri cita textualmente uma destas últimas cartas, onde se percebe, pela própria pena de Mozart, a espessura da sua fé (simultaneamente simples e profunda) na Onnipotência e Misericórdia divinas, juntamente com uma serena tranquilidade perante a morte, que já ameaçava a sua curta vida⁵¹⁰.

A ordem da criação, que a música de Mozart expressa de forma tão feliz, e a ordem da redenção/salvação, que se percebe no seu caminho existencial, apontam, segundo H. Küng, para uma consciência da Providência divina característica da percepção popular da tradição tipicamente católica do cristianismo⁵¹¹. A proximidade a uma fé popular, não teologicamente reflectida, influirá certamente na singularidade da universal compreensibilidade musical de Mozart:

A música de Mozart é para mim religiosamente relevante não só quando são postos em música os temas ou formas religiosas e eclesiais, mas precisamente na técnica compositiva da música não vocal, puramente instrumental, através do modo como esta música interpreta o mundo, um modo que transcende a conceptualização extra-musical⁵¹².

Certamente, a música de Mozart «não é uma demonstração da existência de Deus». No entanto, «às pessoas sensíveis e dispostas a escutar» pode ser dado, mediante uma música em que ressoa a persuasiva vitalidade da beleza, «um *totalmente Outro*»⁵¹³. Isto é válido, segundo Sequeri, para a análise da história da escuta de Mozart; mas também o é, hoje, para os nossos contemporâneos, que continuam a encontrar na música mozartiana a explosão de uma particular persuasão racional e de um sentimento afectivo de Deus, que ressoa também aos ouvidos daqueles que não possuem intencionalmente

⁵¹⁰ «Dado que a morte (reflectindo bem) é o último verdadeiro fim da nossa vida, [...] ganhei tal familiaridade com esta sincera e caríssima amiga do homem, que a sua imagem não só não tem para mim nada de terrível, mas até me parece muito tranquilizadora e consoladora! E dou graças a Deus por me haver dado a fortuna de ter a oportunidade (Ele me compreende) de reconhecer nela a chave que abre a porta da nossa autêntica felicidade. Não adormeço mais sem pensar que (por mais jovem que seja) amanhã talvez já cá não esteja. Mas ninguém, de entre todos aqueles que me conhecem, poderá dizer que a minha companhia é triste ou de péssimo humor. E por esta fortuna dou graças todos os dias ao meu Criador e a desejo com todo o coração para todos os meus semelhantes» (cit. por P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 105-106). Esta carta está datada de 4 de Abril de 1787, pouco mais de um mês antes da morte do pai, e quatro anos antes da sua própria morte em 5 de Dezembro de 1791 (cf. N. KENYON, *Mozart. Vida, Temas e Obras*, 100 e 111).

⁵¹¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 106.

⁵¹² H. KÜNG, *Mozart*, 33-34; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 107.

⁵¹³ H. KÜNG, *Mozart* 34; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 107.

uma consciência crente.⁵¹⁴ Enfim, quem escuta o seu «último canto», o *Requiem*, escrito no ano da sua própria morte, é levado a pensar, com uma convicção própria de quem não sabe traduzir em palavras a certeza que a música desperta no espírito, que «também a sua obra, e não simplesmente a existência ou a pessoa de Mozart, tem o poder de nos preservar do não sentido e da dúvida»⁵¹⁵.

2.3.3.3. Música para o futuro?

Dois anos antes da morte de Mozart, a violência revolucionária começa a impôr-se, transformando radicalmente o mundo no qual Mozart habita. Dois anos depois da sua morte, o Deus cristão cantado nas suas *Missas* é deposto na Catedral de Notre Dame de Paris e, no seu lugar, é proclamada como divindade substituta a razão ateia. As esferas religiosa e civil começam a ser pensadas como dois mundos, não só distintos, mas separados. «Pela primeira vez na história universal, o ateísmo torna-se um programa político»⁵¹⁶.

Mozart certamente teria afinidade com uma consciência humanista que se destacaria da concepção feudal do regime absolutista. Ele não era um pensador religioso, muito menos um teólogo, nem tão-pouco um santo na vida privada; mas também não consta que se tenha entusiasmado por fanatismos revolucionários. A sua música consegue realizar de forma particular uma serena unidade entre a sua expectativa humanista e a sua confiança religiosa. O ponto último desta unidade reside precisamente no facto de Mozart ter esgotado todas as suas últimas energias na composição de uma obra sobre o *eschaton* (que ficou incompleta, como seria justo) a partir da forma predilecta da composição católica, a missa de *Requiem*⁵¹⁷. Aquele que poderia ser um *Requiem* pela morte da glória do Deus cristão é afinal uma música cheia de radiosa esperança no cumprimento escatológico da história.

Mas não é somente no campo da dialéctica histórica que a música de Mozart se apresenta como “profética”; também no âmbito da concepção estética a sua música como que se abre «a uma singularidade relativamente inédita e grávida de futuro»⁵¹⁸: par-

⁵¹⁴ A experiência parece, assim, confirmar a hipótese inicial acerca da particular *forma católica* da sua singularidade musical (cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 108).

⁵¹⁵ H. KÜNG, *Mozart*, 29; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 109. Para além do *Requiem*, H. Küng refere-se aqui particularmente ao *Concerto para Clarinete* (K. 622), a última obra orquestral acabada (dois meses antes da sua morte), onde o teólogo presente musicalmente aquela intensa paz diante da morte que a sua correspondência evidenciava.

⁵¹⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 110.

⁵¹⁷ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 110.

⁵¹⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 112.

ticularmente no tocante ao difícil discernimento em que se enredará a música litúrgica na hora de estabelecer critérios hermenêuticos para a distinção estético-musicológica entre música *sacra* e *profana*⁵¹⁹. Neste sentido, a originalidade de Mozart consiste em ter conseguido absorver o espírito da liturgia nas suas composições musicais, sem cair nos excessos do subjectivismo artístico dos compositores posteriores. Mais do que música para a liturgia, «a música religiosa de Mozart é [...] liturgia em música»⁵²⁰. H. Küng formula a ideia desta forma:

Nas obras maduras, a orquestração dos textos litúrgicos, teologicamente não meditada mas altamente sensível, constitui não somente o espaço, o enquadramento, a atmosfera para a liturgia, mas é ela mesma liturgia ressoando em música. Veja-se, entre as suas mais de sessenta obras de música sacra, somente a *Missa em dó menor* [*Grande Missa*, K. 427], ou também o Credo ou a inteira *Missa da Coroação* e ainda o *Ave verum corpus*, composto no fim da vida, que, na intensidade da expressão melódica e da harmonia cromática, é capaz de mostrar como a própria música pode ser liturgia [«worship»]⁵²¹.

Não sendo tipicamente *confessional*, como Bach ou Händel, Mozart também não se recolhe no reduto intimista e apaixonado do sentimento individual, tipicamente *romântico*. Se este equilíbrio foi importante para a época de Mozart, também o é para a nossa época, que passou através da mundividência feuerbachiana do divino como projecção do ideal humano, ou da leitura marxista da religião como alienação⁵²². Na música de Mozart continua a poder encontrar-se um pequeno recanto cultural onde emerge a potencialidade cristã de uma forma credível, numa conjuntura histórica (futura) em que a adesão confessional e a reflexão teológica parecem encontrar muitas dificuldades em tornar-se uma linguagem *commune* acessível. «Mozart apresentou o espírito da liturgia católica ao homem que estava para vir. E fê-lo na linguagem universal, ao mesmo tempo penetrante e discreta, da arte musical»⁵²³. Pelo menos é isso que H. Küng não pode deixar de defender pessoalmente:

Como homem iluminado do século XX, escutando a música mozartiana, de nenhum modo perco de repente a razão. Antes, a minha razão é como que restaurada. De facto, uma vez ou outra, sou transportado para aquela paz que transcende toda a razão crítica e mesmo teológica. Por isto, não posso estar nunca suficientemente grato a Mozart, e esta paz é algo que desejo a todos⁵²⁴.

⁵¹⁹ Küng refere-se aqui, de forma geral, à polémica ceciliana e seus desenvolvimentos político-ecclesiásticos (cf. H. KÜNG, *Mozart*, 48-49; P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 111-112).

⁵²⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 113.

⁵²¹ H. KÜNG, *Mozart*, 31; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 113.

⁵²² «Ópio do povo? Reflexão teológica sobre a *Missa da Coroação* de Mozart» é precisamente o título de edição do segundo ensaio de H. Küng, acima referido.

⁵²³ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 115.

⁵²⁴ H. KÜNG, *Mozart*, 35; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 118. O paralelo desta frase final com a carta de Mozart a seu pai é evidente.

2.3.4. Joseph Ratzinger

No início da exposição de *Eccetto Mozart*, P. Sequeri referia o episódio peculiar da execução da *Missa da Coroação* de Mozart na Basílica de São Pedro. Pois bem, o prelado a quem se deve a promoção desta iniciativa é precisamente Joseph Ratzinger, Perfeito da Congregação para a Doutrina da Fé à época, que veio a tornar-se depois Bento XVI. O episódio não receberia um destaque particular da parte de Sequeri, não se tratasse de uma manifestação concreta do interesse teórico que o teólogo alemão já demonstrara pelo tema da música de igreja, no esforço de uma integrada recomposição das relações entre a prática musical e a cultura da fé⁵²⁵.

2.3.4.1. A relação essencial entre arte e fé

No livro-entrevista, redigido por Vittorio Messori, *Diálogos sobre a Fé*, o então cardeal Ratzinger afirmava, com um certo vigor apaixonado:

A única verdadeira apologia do cristianismo pode-se reduzir a dois argumentos: os santos que a Igreja produziu e a arte que germinou no seu seio. O Senhor torna-se credível pela magnificência da santidade e da arte, que explodem dentro da comunidade crente, mais do que pelas astutas escapatórias que a apologética elaborou para justificar os lados obscuros de que abundam, infelizmente, os acontecimentos humanos da Igreja. Se a Igreja deve continuar a converter, portanto, a humanizar o mundo, como pode, na sua liturgia, renunciar à beleza, que está unida de modo inseparável ao amor e, ao mesmo tempo, ao esplendor da Ressurreição? Não, os cristãos não se devem contentar facilmente, devem continuar fazendo da sua Igreja um lar do belo, portanto do verdadeiro, sem o qual o mundo se torna o primeiro círculo do inferno⁵²⁶.

O trecho surge no contexto da denúncia de um certo desvio para o banal, para o medíocre, que acompanhou, no entender de Ratzinger, alguma euforia da prática eclesial-litúrgica depois do Vaticano II. Sem entrar aprofundadamente na questão (não por ser secundária, mas certamente pela necessária brevidade da abordagem no contexto da análise de potencialidade cristã de Mozart), Sequeri aproxima-se da crítica de Ratzinger ao referido desvio pós-conciliar (aliás injustificado se observarmos as fundamentais intuições de base do Concílio), destacando o particular cuidado da análise de Ratzinger em assumir a «arte bela no espaço da fé»⁵²⁷ como um traço não meramente ornamental,

⁵²⁵ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 120-121.

⁵²⁶ J. RATZINGER, *Diálogos sobre a Fé apresentados por Vittorio Messori* (Lisboa: Editorial Verbo 2005² [Original 1985]) 107; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 121. Adaptamos algumas palavras da trad. pt., para aproximar mais do original citado por Sequeri (p. ex., a palavra *focolare* pode significar *casa*, *lar*, *lareira*, um local de conforto, portanto, de intimidade, de comunhão familiar).

⁵²⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 122.

mas propriamente essencial da *forma fidei* (na senda, aliás, de H. U. von Balthasar)⁵²⁸.

Esta ideia aparece referida directamente à música:

Uma Igreja que se limite apenas a fazer música “corrente” cai na inaptidão e torna-se, ela mesma, inapta. A Igreja tem o dever de ser também “cidade da glória”, lugar em que se reúnem e se elevam aos ouvidos de Deus as vozes mais profundas da humanidade. A Igreja não pode satisfazer-se apenas com o ordinário, com o usual, deve reavivar a voz do *cosmos*, glorificando o Criador e revelando ao próprio *cosmos* a sua magnificência, tornando-o belo, habitável, humano⁵²⁹.

É necessário, defende Ratzinger, um novo diálogo entre Igreja e cultura, que deve ser sempre bilateral. Não basta que a Igreja se submeta à cultura moderna, que muitas vezes se encontra imersa num processo de desesperança, fruto da perda do fundamento religioso da realidade; também a cultura deve abrir-se a uma «dolorosa terapia»⁵³⁰, que passará por uma reconciliação interna com a religião, da qual aquela recebe o seu fundamento e o seu sentido último. Nesta perspectiva, «a questão da música de Igreja é somente um segmento, ainda que muito sensível, da tarefa global do nosso tempo, que exige algo mais do que o simples diálogo: o processo de um novo reencontro do homem»⁵³¹.

O contributo da teologia é aqui limitado, mas indispensável. A sua abordagem específica não necessitará de entrar tanto pela análise propriamente musical, mas mais pela exploração dos nexos, dos elos, dos pontos de intercepção entre arte e fé⁵³². É verdade que «a relação entre teologia e música parece ter sido sempre bastante distante»⁵³³; mas também é verdade que se encontra na tradição uma continuidade de sentido, «porque é impossível que a grande tradição litúrgica eclesial, que ocupa certamente um lugar central no conjunto da tradição da fé, não revele elementos de atenção a este respeito»⁵³⁴.

⁵²⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 122.

⁵²⁹ J. RATZINGER, *Diálogos sobre a Fé*, 106; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 123.

⁵³⁰ J. RATZINGER, *Un canto nuevo para el Señor. La fe en Jesucristo y la liturgia hoy* (Salamanca: Sígueme 2005 [Original 1995]) 115.

⁵³¹ J. RATZINGER, *Un canto nuevo para el Señor*, 115; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 123.

⁵³² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 123. Ratzinger explicita este aspecto, aplicando-o à figura do teólogo, não sem uma certa ironia séria: «Um teólogo que não ame a arte, a poesia, a música, a natureza, pode ser perigoso. Essa cegueira e surdez ao belo não é secundária, reflecte-se necessariamente também na sua teologia» (J. RATZINGER, *Diálogos sobre a Fé*, 106; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 124).

⁵³³ J. RATZINGER, *La fiesta de la fe*, 135; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 123. Também aqui a tradução (espanhola) usada não corresponde perfeitamente às citações de Sequeri (neste caso, também uma tradução, italiana). Preferimos incluir algumas adaptações de compromisso mútuo, a partir das duas traduções.

⁵³⁴ J. RATZINGER, *La fiesta de la fe*, 135-136; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 124.

2.3.4.2. A antiga sabedoria musical de uma teologia litúrgica da criação

As várias intervenções de Ratzinger acerca da música sacra encontram um denominador comum no esforço de recuperação da referência cosmológica da fé, como meio para evitar alguns excessos antropocêntricos no tratamento da relação entre beleza e liturgia. O específico da concepção cristã da música reside precisamente nesta referência à criaturalidade: pela redenção opera-se na criação uma transfiguração do sensível, que se insere no âmbito mais alargado de toda a espiritualização cristã. Espiritualização não significa aqui uma elevação acima do corpóreo, às esferas desencarnadas do puro espírito. Eis como Ratzinger descreve a marca distintiva da concepção cristã da música, em contraste com as visões platónica e judaica de uma pura música contemplativa, silenciosa: «a espiritualização dos sentidos é a verdadeira espiritualização do espírito»⁵³⁵. O canto cristão da criação redimida implica o corpo, exalta a respiração; porque o próprio Senhor, que é Espírito, se fez corpo⁵³⁶, a Palavra Eterna fez-se ouvir na carne⁵³⁷.

Ratzinger evoca os exemplos de Palestrina, Bach e Mozart para concretizar este encontro entre espírito e carne, como manifestações de um outro encontro entre música e celebração da fé. A música destes compositores não seria possível, defende Ratzinger, sem esta transfiguração espiritual do sensível, sem esta dramática transformação, compreendida radicalmente como morte e ressurreição, que caracteriza a espiritualização cristã⁵³⁸. Em Palestrina, o teólogo encontra uma significativa dialéctica da história, pela sua capacidade de absorver e metabolizar o múltiplo e o uno. Na invenção barroca, da qual Bach é um paradigma incontornável e Mozart um herdeiro, Ratzinger encontra uma «união notável entre as músicas sacra e profana» onde «todo o esplendor da música foi posto ao serviço da glorificação de Deus»⁵³⁹. Bach e (principalmente) Mozart têm o mérito de terem frequentado a modernidade musical do sentimento sem perder a referência da teologia cristã da criação, que se apresenta com toda a força e beleza através da mediação do *Logos*⁵⁴⁰.

⁵³⁵ J. RATZINGER, *La fiesta de la fe*, 160; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 126.

⁵³⁶ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 126.

⁵³⁷ Cf. *Jo* 1, 14; 4, 24.

⁵³⁸ Cf. J. RATZINGER, *La fiesta de la fe*, 160; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 126.

⁵³⁹ J. RATZINGER, *Introdução ao Espírito da Liturgia* (Prior Velho: Paulinas 2010³ [Original 2001]) 108; cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 146.

⁵⁴⁰ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 147.

2.3.4.3. O sagrado no mundano. A graça de Mozart

As referências a Mozart na obra de Ratzinger não são muito extensas, nem constituem uma confissão tão nítida como aquelas que encontramos nos teólogos anteriormente referidos. No entanto, na leitura de conjunto da tradição musical e da sua fecunda interactividade com o *Logos* cristão, Ratzinger encontra em Mozart os traços de uma real excepcionalidade.

A música de Mozart revela, como que através de uma pura graça, a harmonia profunda da criação, resgatando a história da noite de um *caos* primordial e invencível⁵⁴¹. A ressonância do *Logos* cristão, em Mozart, supera aquela que podemos encontrar em Palestrina e Bach, restrita aos confins do espaço e do tempo sagrados da liturgia. Em Mozart, Ratzinger ouve uma renovada iniciação ao Espírito, não somente pela revelação da criação redimida no âmbito da liturgia eclesial, mas também no conjunto da trama quotidiana e dramática do tempo mundano⁵⁴². A luminosidade de Mozart aparece mais refulgente nas épocas que sucedem a sua própria morte, quando a auto-referencialidade moderna pretenderá fazer a música falar somente por si e de si. Ratzinger não pretende colar o conjunto da história musical pós-mozartiana com a ideia de uma total desvinculação da música ao património que o espírito cristão nela insuflou. A riqueza da profunda relação entre música e espírito cristão está presente, a seu modo, em toda a tradição musical⁵⁴³. No entanto, Ratzinger parece encontrar em Bach e Mozart algo que lhe permite defender uma sua peculiar especificidade propriamente cristã: se em Bach, o espírito da liturgia cristã resplandece como uma poderosa via para *conhecer Deus*, em Mozart acontece «a certeza, não ilusória, de que tal estrada pode ser encontrada também nos múltiplos lugares da ordinária contradição mundana»⁵⁴⁴.

⁵⁴¹ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 148.

⁵⁴² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 148.

⁵⁴³ «A música que sintoniza com a celebração do Humanado e Exaltado na cruz, brota de uma síntese diferente, mais elevada e profunda, entre espírito, intuição e som sensível. A música ocidental, desde o coral gregoriano, passando pela música das catedrais e pela grande polifonia, pelos estilos do renascimento e do barroco, até Bruckner e para lá dele, provém da riqueza interior desta síntese e expandiu-a numa série de possibilidades. Esta grandeza deve-se ao seu fundo antropológico, que irmanou o espiritual e o profano numa unidade humana última. Tal unidade dissolve-se à medida que desaparece essa antropologia. A grandeza desta música é, a meu ver, a verificação mais directa e evidente da imagem cristã do homem e da fé na redenção cristã que nos oferece a história» (J. RATZINGER, *Un canto nuevo para el Señor*, 145-146).

⁵⁴⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 152.

III CAPÍTULO

MÚSICA E TEOLOGIA, MÚSICA COMO TEOLOGIA

Forma musical e ideia teológica. Mozart e o affectus fidei



(entrada do soprano,
compassos 19 e 20 da *Missa em dó menor* [K. 427],
Credo, ária *Et incarnatus est*)⁵⁴⁵.

A citação desta *ária* da *Missa em dó menor* de Mozart é ilustrativa, a todos os níveis, daquilo que pretende ser o nosso propósito para este III capítulo. A começar pelo facto de um dos fragmentos mais extraordinários da música de Mozart usar como material de base a parte do *Credo* que mais condensa a verdade da fé cristã. Mozart, ainda antes do seu casamento com Constanze, desejava dedicar à sua esposa uma *Missa* que expressasse o seu amor por ela. Esse desejo não foi plenamente realizado, já que a missa permaneceu inacabada. Ainda assim, foi a própria Constanze que cantou a parte do soprano na estreia a 26 de Outubro de 1783⁵⁴⁶. A extrema simplicidade e beleza da *ária* simboliza de forma condensada o que procurámos demonstrar através da análise do interesse dos vários teólogos por Mozart, no II capítulo. O uso de um texto tão pequeno numa *ária* que se prolonga por cerca de oito minutos obrigou Mozart a distender o texto por *melismas* de tal forma longos que, no fim, é a própria música, mais do que a passagem do *Credo*, a professar (cantando) a fé na Encarnação: como que expressando em música aquelas premissas teológicas, tão caras a Sequeri, do *affectus fidei* e da *espiritualização dos sentidos*. O *eros* musical que Kierkegaard pôde escutar em *Don Giovanni* é aqui transcrito na sua excepcional e inequívoca forma cristã. Música que merece certa-

⁵⁴⁵ Para a audição de uma execução particularmente feliz, veja-se a gravação da PHILIPS (1990) com Sylvia McNair (soprano) acompanhada por John Eliot Gardiner, dirigindo a orquestra English Baroque Soloists.

⁵⁴⁶ Cf. N. KENYON, *Mozart*, 253-255.

mente uma interpretação teológica, que pode apresentar em miniatura aquilo que deve ser o diálogo (a partir de Mozart?) entre música e teologia; mas principalmente, arriscamos, música que ressoa ela mesma como uma interpretação teológica da fé, música como teologia.

Os temas da nossa *sonata teológica* devem agora ser re-expostos, como que por meio de um “baralhar de novo as cartas”, através da recapitulação dos núcleos temáticos dos capítulos anteriores, agora reformulados, rerepresentados e intercambiados.

3.1. O desenvolvimento da ideia musical: modulações

No 1º capítulo, procurámos percorrer sinteticamente a reflexão de P. Sequeri acerca das relações históricas, nem sempre fáceis e transversalmente permeadas de ambiguidade, entre música e sagrado, entre estética musical e teologia. O breve esboço analítico (predominantemente diacrónico) dos vários paradigmas históricos da música nos seus desenvolvimentos ocidentais permitiu-nos confirmar, ainda que de forma (sempre) provisória, a intuição inicial (uma certa “suspeição” benévola) da rica potencialidade teológica da expressão musical. A perspectiva (reconhecidamente propedêutica) apontada por P. Sequeri nas obras que nos guiaram na primeira parte foi-se delineando particularmente sob o vector de uma reconstrução *topológica* (mais do que linear) dos diversos *lugares* de intercepção e de mútuo enriquecimento entre esses dois mundos só aparentemente paralelos⁵⁴⁷. Desde a evocação do antiquíssimo nexa entre o pensamento (e a prática) musical e a experiência existencial da origem divina da vida, passando pela ilustração de como este nexa foi interceptado pela espiritualidade cristã, que abriu a experiência musical do divino aos horizontes novos do sentido último do tempo histórico, é possível reconhecer no criativo desenvolvimento da música ocidental os elementos próprios de um incendiamento cristão do universo musical, pela via *afectiva* da experiência crente⁵⁴⁸.

É necessário agora interrogar (numa perspectiva mais sincrónica) a essência própria da música. Não o faremos tentando responder à pergunta sobre *o que é a música*

⁵⁴⁷ Cf. P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 8.

⁵⁴⁸ P. SEQUERI, *Musica e mistica*, 506.

ca, através de uma pretensa definição racional que, além de inacessível, nos parece metodologicamente infecunda. Mas, pela via da interrogação das propriedades essenciais da música, esperamos encontrar as *coordenadas* racionais que permitam reconhecer as vantagens de articular um discurso estético-teológico sobre o *lugar* da música no acesso à transcendência e reconhecer na arte musical uma *forma* de manifestação do divino no mundo. Num esforço mais sistemático, recolhendo do percurso de H. U. von Balthasar na obra *O Desenvolvimento da Ideia Musical*⁵⁴⁹ uma espécie de “modulação” da análise histórica anteriormente procurada, tentaremos formular narrativamente uma pergunta que, de qualquer modo, não encontrará uma resposta fácil e completa (se é que pode encontrar mesmo resposta): a música pode dar *forma* ao divino?

3.1.1. O sentido da arte

Haverá algo comum a todas as artes? H. U. von Balthasar responde desta forma: «Todas as artes estão ordenadas concetricamente a partir de um ponto do qual irradiam. Este ponto é-lhes comum: através dele, elas se interpenetram e a partir dele podem ser todas interpretadas. É o sentido»⁵⁵⁰.

O *sentido*, como o apresenta H. U. von Balthasar, constitui como que a “matéria prima” de todas as artes, e a sua expressão particular (como música, poesia, teatro, etc.) é como que a sua *forma*. A diversidade das artes é, nesta perspectiva, apenas *formal*, já que a sua raiz, o seu fundamento, o seu alicerce nuclear é essencialmente o mesmo. «É como se falassem somente dialectos diferentes da mesma língua»⁵⁵¹. Wagner intuiu esta fundamental unidade entre as artes e tentou expressá-la no seu trabalho artístico, ao procurar a síntese perfeita entre música, poesia e dança, nos seus *dramas*. O ideal da “arte

⁵⁴⁹ *Die Entwicklung der musikalischen Idee* é o título original da obra acima citada de H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 10. A estruturação de 3.1. é decalcada desta obra da juventude do teólogo suíço. A pertinência de uma colagem desta obra de H. U. von Balthasar com o pensamento de Sequeri justifica-se com o que já foi referido na nota 25. Limitamo-nos a relevar a capacidade sintética deste texto — cujo subtítulo é precisamente *Ensaio de uma síntese da música* — que justifica agora o seu uso num capítulo que pretende ser mais sistemático e conclusivo. Acerca deste texto de H. U. von Balthasar, escreve Sequeri: «*Die Entwicklung der musikalischen Idee* (1925) é dedicado à sistemática *reconstrução* da ideia de música: desde os seus momentos constitutivos e desde os seus problemas específicos. A exploração é conduzida a partir do eixo de uma *fenomenológica reconstrução* e de uma *dedução histórica* cuja primeira característica é a identificação dos momentos de continuidade e ruptura que caracterizam a formação da ideia musical ao longo da “invenção” e do acumular das suas estruturas fundamentais: o *ritmo*, a *melodia*, a *harmonia*. A originalidade da abordagem fenomenológica e o rigor da construção analítica estão ainda hoje em grau de despertar uma justificada admiração. Tanto mais quando se pensa que só recentemente a filosofia e a estética mostram sinais de uma renovada abertura de um interesse por tal [matéria], como perspectiva de interesse geral. E ao qual a análise musical só excepcionalmente se abre com adequada amplitude de horizonte» (P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 83).

⁵⁵⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 14.

⁵⁵¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 14.

total” redundou afinal num absolutismo estético. A analogia de H. U. von Balthasar pode ser mais explicitada: assim como a mera conjugação dos vários dialectos não constitui uma língua em si mesma, também a justaposição (mesmo criativamente genial) das várias artes não pode abarcar por si a ideia total, o sentido último. A “arte total” wagneriana constitui-se, afinal, como somente mais uma *forma* específica, accidental (porventura nova), sempre distante de dizer o sentido *em si*, como messianicamente aspirava. Também em arte, o *todo* não é a *soma das partes*.

O *sentido*, enquanto “matéria prima”, não é uma pura indeterminação (a pura potencialidade da metafísica aristotélica). Antes, como recorda von Balthasar, recorrendo a Tomás de Aquino, toda a matéria é sempre *materia signata*⁵⁵². Mesmo permanecendo *essencialmente* idêntico em todas as artes, o *sentido* é como que modificado em função de determinada forma, aparece como que diferenciado a partir da manifestação *accidental* que se estabelece em cada arte⁵⁵³. A tentativa wagneriana havia de permanecer necessariamente infecunda. No entanto, a intuição original não é de desprezar: a ideia de uma nuclear conexão das artes dá-nos «as coordenadas nas quais podemos colocar a música, dá-nos a possibilidade de falar de um significado, de uma ideia, de uma objectivação da música»⁵⁵⁴. Apesar de tudo, a *matéria* apresenta-se sempre *assinalada* (*signata*) pela sua forma accidental; há como que um *resíduo intraduzível* que permanece em cada forma artística, que não pode ser expresso por nenhuma outra forma⁵⁵⁵.

Este *resíduo* é o que permite a cada arte aproximar-se, pela sua via específica (formal), da matéria originária, da ideia espiritual (o *sentido*). Essa aproximação, além de acontecer de modo diverso nas várias artes, também se constitui em diversos graus de intensidade no interior da mesma arte. «Dentro de cada arte singular existe necessariamente um máximo, ou seja, uma perfeita completude que, teoricamente, não é de facto inalcançável»⁵⁵⁶. Como é próprio de tudo o que é sensível mover-se em direcção a um fim, também na arte (enquanto expressão sensível de uma ideia) encontraremos este

⁵⁵² Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 14. O uso da expressão é recorrente na reflexão de Tomás de Aquino, particularmente identificado com o *principio da individuação*, que procura explicar a diferenciação dos indivíduos dentro da mesma espécie. Tomás encontra no conceito uma explicitação equilibrada para a questão medieval da distinção entre a alma humana e os espíritos puros. A matéria e a forma, na definição de homem, são conhecidas à maneira de corpo e alma, não se podendo dizer que nenhum destes compostos constitua por si a essência de homem. A matéria, neste sentido, não é pura potencialidade abstracta, mas “matéria delimitada” (preferimos traduzir por *assinalada*), *materia signata* (cf. THOMÉ DE AQUINO, *De ente et essentia*, I cap., trad. pt. M. CARVALHO [Porto: Ed. Contraponto 1995] 73 e 75; C. PIRES, *Princípio da Individuação* in R. CABRAL et al [dir.], *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, II [Lisboa/São Paulo: Verbo 1999] 1403-1408).

⁵⁵³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 14.

⁵⁵⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 15.

⁵⁵⁵ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 15.

⁵⁵⁶ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 15.

dinamismo. Se a premissa da metafísica clássica não perdeu ainda totalmente a sua originária qualidade de dizer a verdade do real (independente da sua formulação aristotélica, como *causalidade*, como *finalidade*, como *movimento*), então podemos afirmar, com von Balthasar, que também «a arte suscita um desenvolvimento em direcção a um fim»⁵⁵⁷.

3.1.2. O desenvolvimento da Ideia musical

E qual é este fim? «Qual é este máximo, esta plenitude de significado»⁵⁵⁸? É aquilo que se constitui como a máxima objectivação possível do metafísico: o divino. O núcleo originário, o centro da qual irradia cada arte, é afinal a sua própria meta final, o seu sentido último. A arte como irradiação do sentido é, então, necessariamente periférica, positivamente “descentrada”⁵⁵⁹, permanece sempre «um processo parcial daquele grande movimento do “encontrar sentido” que é a própria meta do mundo»⁵⁶⁰.

A parcialidade, diríamos “geral”, de todo o processo artístico desdobra-se ainda em parcialidades “específicas” de cada arte singular. A arte não pode senão dizer uma parte do todo, e cada arte diz somente o que lhe é possibilitado pela sua peculiar *forma*. «É próprio da essência do contingente não abarcar completamente o infinito. Assim, cada arte nunca dará forma a toda a ideia: e aqui reside a raiz de uma sua eterna nostalgia e tragicidade»⁵⁶¹.

Chegamos, então, a uma compreensão mais integrada da singular capacidade da música de “dar forma” ao divino, somente enunciada em 1.1. A contracção do todo no particular, realizada pela música (como «fragmento [que] faz pressagiar em si o todo»⁵⁶²), não aparece como «uma mutilação ou uma ruptura, mas antes como uma espécie de “miniatura do eterno” no reino da forma»⁵⁶³. Reaparece aqui a sua peculiar imediatez, a sua singular capacidade de penetração no espírito. Falar de *forma* musical significa, então, falar da «inserção do divino nas categorias espaço-temporais»⁵⁶⁴, tendo sempre presente que o divino, que se manifesta no mundo, não se deixa nunca aprisionar por ele. A erupção do metafísico supera sempre qualquer figuração, qualquer mate-

⁵⁵⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 15.

⁵⁵⁸ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

⁵⁵⁹ Em contraste com a auto-suficiência absoluta prometida, e nunca encontrada, pelo ímpeto romântico, ou a auto-referencialidade asséptica arrogada pelo formalismo hanslickiano.

⁵⁶⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

⁵⁶¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

⁵⁶² H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

⁵⁶³ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16-17.

⁵⁶⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 17.

matização, qualquer racionalização. No entanto, a liberdade última do metafísico não destrói o contingente. A música pode, assim, procurar serenamente “dar forma” ao divino, sabendo *a priori* que este lhe escapará sempre; mas também sabendo que um dialecto, não se identificando com uma língua, quer significar algo que não é totalmente subtraído a esta. A música é como que «uma cor do prisma da eterna luz»⁵⁶⁵.

É o significado de *forma*, como von Balthasar o apresenta, que nos permitirá pensar racionalmente a música, e as suas propriedades essenciais, procurando um esboço de resposta à pergunta sobre a existência, ou não, de uma *forma* musical do divino.

O desenvolvimento da ideia musical, que expressa essencialmente a sua tensão última para o sentido, vai-se articulando «através da “invenção” e do acumular das suas estruturas fundamentais: o *ritmo*, a *melodia*, a *harmonia*»⁵⁶⁶.

3.1.2.1. Ritmo

«Na natureza não há sossego»⁵⁶⁷. Se fosse possível recuarmos até a um remoto tempo primitivo, antes do homem começar a caminhar sobre a terra e a ouvir e compreender os sons, não encontraríamos certamente o silêncio. A “sinfonia” do rumor dos oceanos, do buliço das florestas, do fragor das tempestades, da zoadia dos insectos, da troada dos pássaros, é já por si mesma música, ou mero *caos* informe de ruídos?⁵⁶⁸

No caso do canto dos pássaros, é possível reconhecer a utilização do fenómeno musical no seu grau mais baixo. Os sons produzidos pelos pássaros são a expressão de uma qualquer função vital, impulsiva e instintiva, privada de um sentido consciente; já que os animais não têm consciência de si, o canto dos pássaros permanecerá sem as condições necessárias a um desenvolvimento⁵⁶⁹.

O homem primitivo encontrou-se, assim, diante desta música natural. «Com o seu ouvido ainda não corrompido, ele deve ter percebido na natureza como que uma grande sinfonia. Não compreendia, e estava à escuta»⁵⁷⁰. E escutando-a, percebeu-se consciente, de si e do universo que o rodeia. O seu desejo de conquistar o mundo levou-

⁵⁶⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 16.

⁵⁶⁶ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 93.

⁵⁶⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 18.

⁵⁶⁸ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 18.

⁵⁶⁹ Não consideramos aqui os processos evolutivos naturais, a justaposição de camadas da selecção natural; falamos de desenvolvimento antes como uma propriedade da consciência.

⁵⁷⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 19.

-o, pela via da imitação, a apropriar-se da música natural. O homem desejava tornar-se novo criador⁵⁷¹.

Mas a apropriação da música pelo homem não aconteceu somente pelo instinto de imitação. A luta pela sobrevivência «exigia do homem um uso mais metódico e apurado das suas forças vitais. Esta economia da energia encontrou-a ele na lei vital, inata, da sucessão regular do tempo, do ritmo»⁵⁷². Ele percebeu que o trabalho ordenado pelo ritmo produzia melhores resultados.

Mas, então, o que é o ritmo? É uma lei natural dada pela ordem cósmica, ou uma produção organizada pela percepção humana? Ou será ambas?

Segundo a exposição de von Balthasar, a lei rítmica encontra no homem duas fontes: uma orgânica e outra espiritual. As duas complementam-se e entrelaçam-se. A primeira faz depender a percepção rítmica do batimento do coração. Os cerca de setenta movimentos por minuto do normal batimento cardíaco seriam a fonte da nossa sensação de velocidade, e das suas correlativas sensações de prazer. Esta perspectiva não parece conseguir dar uma explicação suficientemente exaustiva do fenómeno rítmico. A outra fonte, a espiritual, sublinha a capacidade humana de apreender a ordem cósmica de forma consciente. A regularidade rítmica do *cosmos* é reconhecida pelo homem como uma lei, como o «batimento do coração do universo», inseparável da particular «manifestação do espírito no corpóreo», que é a «lei da ordem»⁵⁷³.

Se o homem é, em si, um *microcosmos*, não admira que ele tenha ordenado as suas expressões vitais através da lei do ritmo. A começar pelo trabalho, a sua actividade mais nobre⁵⁷⁴. Mas também a expressão artística encontra aqui a sua génese. Do «sentimento orgânico-psíquico da ordem nasceram a língua, a dança e a música»⁵⁷⁵. Todas elas representam, a seu modo, uma tentativa de ordenar temporalmente as energias vitais do humano: a língua é a ordenação temporal do pensamento, a dança expressa a ordem temporal do movimento, a música é a expressão em som do instinto da ordem em si mesmo, acompanhado pelo prazer da escuta⁵⁷⁶.

⁵⁷¹ H. U. von Balthasar apresenta o interessante exemplo da “dança das ondas do mar”, dos índios das Ilhas Fiji, como testemunho actual, que reenvia para este desejo arcaico de apropriação do natural pelo homem primitivo (cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 19).

⁵⁷² H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 19.

⁵⁷³ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 20.

⁵⁷⁴ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 20.

⁵⁷⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 21.

⁵⁷⁶ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale*, 21. A intuição wagneriana da união entre palavra, movimento e som reaparece aqui novamente. A demanda estética de Wagner encontra aqui, porventura, a sua mais válida fundamentação, precisamente na essência primitiva que caracteriza as três “artes do tempo”.

O ritmo é, assim, «uma experiência originária da humanidade»⁵⁷⁷. É a característica dominante da música de todos os povos primitivos. Mesmo as figuras melódicas mais antigas (que já podem ser encontradas na música primitiva, pela necessidade de uma diferenciação dos sons sem a qual a música não seria pensável) aparecem completamente unidas ao ritmo⁵⁷⁸. Muitos povos desenvolveram mesmo uma singular capacidade rítmica, próxima (pela sua refinada complexidade) das mais eruditas explorações *polirrítmicas*⁵⁷⁹ da música mais recente.

No seu estágio primitivo, a música desenvolve-se de forma praticamente unilateral. No entanto, este desenvolvimento desdobra-se até ao limiar último da possibilidade criativa do ritmo: a *polirritmia*. Esgotado este filão, a cultura humana haveria de procurar crescer noutra direcção⁵⁸⁰. Mas qual direcção? E quais os níveis intermédios desse desenvolvimento?

A arte (como perseguição ideal de uma objectivação do metafísico, como esforço de dar *forma* a uma *materia signata*) exprime, no seu desenvolvimento histórico, a própria diversidade de culturas em que ela se insere. «As almas culturais são individualmente diversas. São recipientes diversos para o mesmo conteúdo, são formas diversas para a mesma matéria»⁵⁸¹. Para os povos primitivos, a música desenvolve-se prevalentemente através da aplicação do ritmo à dança e ao trabalho; a cultura árabe destaca mais a sua capacidade de inebriamento e atordoamento; para os chineses, pelo contrário, a música constitui-se como um estímulo ao pensamento sóbrio, sem expressão sentimental; na enorme variedade de testemunhos artísticos do Antigo Egípto não encontramos documentos que atestem uma desenvolvida prática e teoria musicais, equivalente aos vestígios do seu portentoso desenvolvimento pictórico, apesar da frequente figuração de instrumentos musicais, que apontam hipoteticamente para uma prática “orquestral” florescente⁵⁸².

As culturas foram desenvolvendo as suas expressões artísticas de forma mais ou menos autónoma, opondo-se geralmente à introdução de elementos estranhos à sua

⁵⁷⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 21.

⁵⁷⁸ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 21.

⁵⁷⁹ A *polirritmia* consiste na sobreposição de diversas formas rítmicas. É um elemento característico da música étnica, particularmente da antiga tradição indiana. «O artifício polirrítmico, certamente não ignorado pela música ocidental, mas de uso modesto e não estrutural, tornou-se objeto de um explícito interesse e de uma intenção sistemática no âmbito da música contemporânea: Stravinskij, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, etc.» (P. SEQUERI, in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 53, nota 12).

⁵⁸⁰ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 23.

⁵⁸¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 24.

⁵⁸² Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 24-25.

atmosfera cultural. Onde podemos, então, encontrar o desenvolvimento global que procuramos nesta reflexão? Como podemos falar de uma completude última do “dar forma” ao sentido a que aspira toda a arte, partindo da floresta cultural dos desenvolvimentos individuais da música? Em que parte está o todo?

H. U. von Balthasar defende que esta não é a forma mais correcta de colocar a questão. A ideia originária não pode ser encontrada (numa sua potencial indeterminação) pelo acumular das várias ideias parciais. Antes, a ideia musical deve ser procurada, ou pressentida, através da observação, não racionalmente verificável, do seu desenvolvimento, de um seu “crescimento escondido”, analogicamente próximo ao de um organismo vivo⁵⁸³.

Aquilo que parecia adormecido na música dos povos primitivos, como que num tempo de hibernação no qual somente a dimensão rítmica bastava, acorda agora com a cultura grega; é a parte mais nobre da música, mesmo que ainda no seu estágio primário de desenvolvimento e de interpretação: a melodia⁵⁸⁴.

3.1.2.2. Melodia

«A melodia é um segredo que dificilmente se deixa desvelar»⁵⁸⁵. Sendo a dimensão mais universalmente identificável em música, a melodia é também a sua componente mais enigmática e indecifrável para a análise científica⁵⁸⁶. Na fluidez das suas “figuras”, na imediaticidade dos seus significados, a melodia possui como que uma «base irracional, dinâmica, que eleva a música a uma maior altura, mas coloca-a também a uma maior distância»⁵⁸⁷.

Para o pensamento grego, a instância última da realidade é o bom e o belo⁵⁸⁸, mediada pela qualidade de *sophrosyne*⁵⁸⁹. Os dois pólos que habitam o mais íntimo do humano são tipologicamente associados pelo espírito grego a dois deuses, Apolo e Dionísio (como vimos no I capítulo). O ideal de *sophrosyne* expressa a tensão entre estes

⁵⁸³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 26.

⁵⁸⁴ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 26.

⁵⁸⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 26.

⁵⁸⁶ Cf. P. SEQUERI, in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 55, nota 20.

⁵⁸⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 27.

⁵⁸⁸ Em íntima relação e como desdobramento da noção de *harmonia* (harmonia do mundo, harmonia do corpo e da alma), está a noção de *kalokagathia* (adjectivação da expressão *kalòs kài agathòs*), como ideal da perfeição, e como expressão semântica do intrínseco nexos, na cultura grega, entre o ético e o estético (cf. P. SEQUERI, in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 27 e 55, nota 21).

⁵⁸⁹ Conceito de difícil tradução e com diferentes camadas de significados. Pode significar moderação, elegância, carácter harmónico. P. Sequeri aponta a possível tradução inglesa como particularmente feliz: *soundness of mind* (cf. P. SEQUERI, in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 55, nota 22).

dois pólos psico-físicos, da qual a moderação apolínea deve sair vitoriosa sobre o impulso dionisiaco do auto-enebriamento. O ideal formativo da escola grega era, assim, a tranquila luminosidade do espírito, o domínio do apolíneo sobre o dionisiaco. Os gregos tinham um medo inato de Dionísio, como expressão do impulso de embriaguez e de orgia, do abismo da alma, do incontrolável instinto do demoníaco criativo. A tragédia grega traduz precisamente o esforço de impôr medida, número, ordem (ritmo) ao desmesurado, amorfo, arrítmico. Tudo a que chamaram *ritmo*, usaram os gregos para dominar e educar⁵⁹⁰. «Mas que outra coisa é Dionísio em música senão o secreto elemento demoníaco-irracional: a melodia?»⁵⁹¹.

A predominância da melodia sobre o ritmo, do dionisiaco sobre o apolíneo, não podia ser aceite na Grécia antiga, pelas suas potenciais consequências danosas para a *pólis*. A música permaneceu como *euritmia* (combinação otimizada do som e do movimento com a palavra)⁵⁹². Este é o ideal musical da tragédia grega; e a tragédia é, por sua vez, a síntese orgânica de todas as artes do ritmo na cultura grega⁵⁹³.

Ainda assim, com a melodia grega a música chega a uma segunda fase, mesmo que de forma inacabada e imperfeita. A melodia não aparece ainda completamente pronunciada. A alma grega não parece ser ainda o terreno ideal no qual a música, na sua plena potencialidade antropológica, pudesse germinar. Pelo contrário, foi a *pedra* que se tornou o símbolo principal da arte grega, da sua vontade criativa de “dar forma” ao Ser. Nos contornos harmoniosos da *Vénus de Milo*, a melodia está completamente fundida com a forma. Na refinada proporção das leis da forma da estátua, Dionísio era aplacado, toda a agitação era moderada e contida, e o metafísico encontrava um revestimento perfeito⁵⁹⁴.

3.1.2.3. Harmonia

A figuração grega não parece demonstrar grande apreço pela dimensão da perspectiva, das relações entre “à frente” e “atrás”, “próximo” e “distante”. Para o grego, só interessava o objecto singular, plenamente completo em si mesmo. A estátua grega existe por si mesma e para si mesma⁵⁹⁵. Também o pensamento histórico (como forma de relação) é estranho à natureza grega. O homem grego, simplifica H. U. von Balthasar,

⁵⁹⁰ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 27-28.

⁵⁹¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 28.

⁵⁹² Cf. P. SEQUERI, in H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 57, nota 26.

⁵⁹³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 28-29.

⁵⁹⁴ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 29.

⁵⁹⁵ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 30.

«não vislumbra um valor no passado, mas só no presente, ou no atemporal»⁵⁹⁶. Só tem valor aquilo que possui eterna actualidade. A estátua é a expressão artística mais emblemática desta consciência cultural.

A *relação*, por seu turno, é uma descoberta do homem ocidental⁵⁹⁷. Ela implica uma necessária relativização do valor das coisas. «Esta postura relativizante totalmente nova não alinha, conseqüentemente, a nova cultura ocidental com aquelas antigas: esta eleva-se acima das outras para as abraçar com o seu olhar»⁵⁹⁸. A afirmação de H. U. von Balthasar não parece ter uma carga moralista (pela consideração de uma eventual superioridade étnica), antes traduz literalmente uma analogia geográfica: os gregos viviam nas suas ilhas e montes, os egípcios permaneceram fechados no vale do Nilo, os chineses construíram a sua civilização dentro da grande muralha, os japoneses nas suas ilhas, os indianos cercados de montanhas e mar. A cultura ocidental, como o *Fausto* de Goethe, «é empurrada para lá de si mesma: ama Helena em vez de Margarida, e por fim torna-se colonializadora, industrial, cosmopolita»⁵⁹⁹.

Para o grego, não somente a terra era o centro do universo, como também o “umbigo do mundo” se encontra na grega Delfos: suma expressão da autoconsciência desta mesma cultura. O ocidental, por sua vez, ousou subverter o mundo geocêntrico e relativizar todo o universo⁶⁰⁰.

A ideia de *relação* é, na perspectiva de von Balthasar, a ponte para compreender a evolução da música ocidental. Com a cultura ocidental (não como exclusiva, mas como pioneira), abre-se para humanidade a vasta dimensão vertical da música, que faz pressagiar uma sua profundidade desconhecida. A música descobre a sua *espacialidade*, que tecnicamente se reflecte no inusitado desenvolvimento harmónico da música ocidental⁶⁰¹.

Parece, assim, encontrada «a forma para a qual estava “assinalado” o pensamento que [a música] transportava inscrita na sua própria substância»⁶⁰². A música foi-se desdobrando historicamente a partir das suas propriedades essenciais: primeiro o ritmo,

⁵⁹⁶ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 30.

⁵⁹⁷ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 30.

⁵⁹⁸ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 31.

⁵⁹⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 31.

⁶⁰⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 31.

⁶⁰¹ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 31-32. H. U. von Balthasar não refere explicitamente o intrínseco elo entre o extraordinário desenvolvimento da música ocidental e a matriz cristã da cultura do Ocidente (como podemos constatar na abordagem histórica de Sequeri). No entanto, este sentido parece ser transversal ao pensamento balthasariano, não parecendo necessitar de uma formulação directa do autor, até pelo âmbito mais musicológico e estético do texto em questão.

⁶⁰² H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 32.

depois a melodia e finalmente também a harmonia. A própria melodia, que desde os gregos se encontrava encerrada nas suas formas rítmicas bidimensionais, foi libertada desse cárcere pela harmonia. Só agora a melodia recebe o seu significado e o seu cumprimento⁶⁰³.

No entanto, a harmonia, ainda que tenha aberto novas possibilidades musicais, não possui, por si, o mesmo potencial criativo e significante da melodia⁶⁰⁴. A harmonia permanecerá uma arte racional, totalmente matemática; pelo contrário, a melodia continuará sempre envolta em mistério. A harmonia, só por si, não pode encarnar a ideia mais alta; como arte matemática, quase técnica, não tem um contacto directo com a dimensão orgânica. O voo mais alto, na linha de pensamento do nosso autor, só pode ser empreendido pela melodia; no entanto, a harmonia aparece aqui como o seu sustento insubstituível⁶⁰⁵.

Assim, a música é-nos apresentada como o dar forma, ainda que talvez um dar forma incompleto, do divino. Na sua plenitude pode tornar-se símbolo, mais ainda, pode revestir de certa forma o divino.

[...] A música é uma arte temporal. Coloca-se em movimento, avança e pára — e também regressa. É um rio eterno, eterna variedade: mas a melodia transcorre nela como um significativo ligame. Ela é assim o símbolo do laborioso desenvolvimento dinâmico do mundo⁶⁰⁶.

3.1.2.4. Estrutura

«A manifestação no tempo da ideia musical é, de facto, orgânica»⁶⁰⁷. A analogia com um organismo vivo é significativa: poderia, então, falar-se de um crescimento, de um desenvolvimento da ideia musical, que se eleva por graus. Estes graus ou épocas não somente recebem valor na sua relação com a plenitude, mas têm propriamente um valor fundado em si mesmos, de certo modo absoluto, como realização definitiva de

⁶⁰³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 32-33.

⁶⁰⁴ Wagner defende precisamente o contrário: é a harmonia que constitui a máxima expressividade da música. O compositor romântico realiza igualmente um percurso retrospectivo pela análise do desenvolvimento histórico da música, a partir das suas propriedades (ritmo, melodia, harmonia), colocando a «melodia harmónica» de Beethoven no vértice da evolução musical, propondo o *melos* do clacissismo como uma momento de ruptura com a tradição musical anterior, que prepara o desbravamento da profundidade harmónica do oceano que é a música (cf. R. WAGNER, *A obra de arte do futuro*, 86-88).

⁶⁰⁵ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 33.

⁶⁰⁶ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 33-34.

⁶⁰⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 35.

uma parte da ideia⁶⁰⁸. Deste modo, as partes não se podem delimitar umas às outras; na história da arte, não existem tipologias puras, mas somente aproximações⁶⁰⁹.

«Entre a música puramente melódica e a puramente harmónica encontra-se toda a arte»⁶¹⁰. Já nos povos primitivos encontramos vestígios de uma dimensão melódica e mesmo harmónica; as melodias gregorianas, que na Idade Média permaneceram inalteradas, foram depois harmonizadas na modernidade; mais tarde, o Norte europeu, mais pictórico/harmónico, contrapõe-se ao Sul, mais plástico/melódico: Wagner contra Verdi. Mas, nota H. U. von Balthasar, também «os “motivos” de Wagner são melódicos, e os “cantos” de Verdi são impensáveis sem um sólido suporte harmónico»⁶¹¹.

A enorme complexidade da estrutura do som esclarece-se na prática. Um organismo não é nunca simples “matemática”, é sempre vida, contínuo desenvolvimento⁶¹².

3.1.2.5. Limites

Não admira que a enorme potencialidade criativa da música tenha suscitado dificuldades na integração dos seus próprios limites, ao longo da história. O problema dos limites na música é uma das questões mais discutidas ao longo das várias correntes estéticas; isto porque ele se refere à própria essência da ideia musical⁶¹³.

Toda a arte é analógica. «A verdade, que é pensamento, torna-se, na dimensão material, beleza»⁶¹⁴. A beleza é só uma expressão analógica da verdade, mas ainda assim idêntica à verdade. A música, pois, é uma expressão bela da verdade, necessariamente distinta da palavra ou da visão. A intencionalidade última da música, defende H. U. von Balthasar, é representar o divino, para lá da mediação intelectual, verbal ou visível; a sua capacidade de representar a concentração, expansão e intensidade do Ser aparecem manifestas ao espírito humano como uma «pura forma imediata da verdade»⁶¹⁵. Permanecendo fiel à sua condição de arte temporal, a música torna-se, por assim dizer, um indício do absoluto⁶¹⁶.

⁶⁰⁸ H. U. von Balthasar usa mais uma imagem sugestiva: uma pétala de flor, que contém em si a *entelecheia* da planta, é ao mesmo tempo bela em si mesma e uma parte da beleza global do conjunto (cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 35).

⁶⁰⁹ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 35.

⁶¹⁰ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 36.

⁶¹¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 36.

⁶¹² Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 36.

⁶¹³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 37.

⁶¹⁴ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 37.

⁶¹⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 37.

⁶¹⁶ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 37.

Nesta pura imediatez da música reside precisamente a sua eficácia epistemológica, mas também o seu limite: não é possível tirar da música, de forma unívoca, um conteúdo emotivo, ou como aspirava Wagner, intelectual. Um conteúdo, um pensamento, um sentimento não podem ser fixados com meios puramente musicais. Wagner possuía a pretensão programática de transformar a filosofia em música; pôde até realizá-la, na medida em que também a filosofia é sentimento; e na medida em que esse sentimento pode ser reinterpretado em música. A “música de programa” é «uma das possibilidades da música, mas não a mais alta»⁶¹⁷.

Em música, enfim, coexiste como que uma dupla tensão (que pode remeter para a tensão, própria do cristianismo, entre o divino e o humano, entre o eterno e o histórico): por um lado, a música procura dar forma ao “mais alto”, ao metafísico; por outro lado, ela expressa também a dimensão mais inferior, o representável. Em épocas materialistas, analisa o teólogo suíço, a música tende mais para a expressão, para a “música de programa”; em épocas de grande nostalgia metafísica, de esquecimento do absolutamente válido, parece haver uma predominante tendência para o absolutamente formal⁶¹⁸. «O nosso tempo [o do von Balthasar, mas talvez ainda o nosso] procura de novo a forma, essa revelação do alto (o que é a forma senão isso?)»⁶¹⁹.

3.1.2.6. Valores

A forma não é um adorno da ideia musical; esta dependente sempre da primeira, aparecendo ambas intimamente unidas. Dado que existem diversas formas, a mesma ideia deve possuir, decerto, diversos aspectos, mais evidentes na diferenciação dos povos, dos países, dos artistas. A pergunta pela “melhor forma” é, portanto, supérflua⁶²⁰. E, no entanto, as variações da ideia e das suas formas estão sujeitas, como vimos, a uma escala de valores, a um desenvolvimento.

Também é certo que o verdadeiro valor deve ter, por natureza, validade universal. O romantismo parece ter-se esquecido desta premissa, ao ver na obra de arte somente a pessoa do artista. Hoje, o artista parece começar a ocupar o seu justo lugar. «Ele é, por assim dizer, o expoente da humanidade nos cuidados do espiritual. Deve, como Prometeu, procurar apanhar o fogo da ideia do céu. Mas não somente para si próprio,

⁶¹⁷ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 40.

⁶¹⁸ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 41.

⁶¹⁹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 41.

⁶²⁰ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 41-42.

mas para o seu próximo»⁶²¹. A arte vai redescobindo a sua função social: «A arte não é um facto privado porque a verdade nunca o foi»⁶²².

Neste sentido, a forma é, obrigatoriamente, limitação: mas uma limitação necessária. É também constrição: no mesmo sentido profundo em que o corpo é cárcere. E no entanto, ele é o *habitat* adequado para o espírito, a possibilidade de este se tornar visível. Também a forma é realização, incompleta mas visível, da ideia. Também a música é realização, incompleta mas audível, do sentido último, do divino⁶²³.

A música é aquela forma que se aproxima mais do espírito⁶²⁴, o véu mais subtil que nos separa dele. Mas também ela divide o destino trágico de todas as artes: deve permanecer nostalgia, até mesmo algo de provisório. E precisamente porque é a mais próxima do espírito, sem poder nunca abarcar o todo, a nostalgia é nela ainda mais forte. [...] A música é um monumento eterno ao facto de que os homens saibam pressagiar o que é Deus, o qual, eternamente simples, variado e dinâmico, flui em si mesmo, e no mundo como *Logos*⁶²⁵.

3.2. A qualidade teológica de Mozart: ensaios, transcrições, progressões

O tema aparentemente contrastante que fizemos surgir no II capítulo exige uma ulterior re-exposição sintética, não só para permanecermos fiéis à analogia estrutural da nossa *sonata teológica*, mas principalmente porque a modulação aqui procurada poderá colocar em evidência a particular singularidade de Mozart, como exemplo, de uma vulgar felicidade, do encontro entre música e teologia, ou mesmo da música concebida *como* teologia. Procuraremos fazê-lo, então, a partir da própria síntese que P. Sequeri esboça, depois ter moderado de forma especialmente harmoniosa uma “mesa redonda” de musicólogos, filósofos e teólogos em torno do tema da excepcionalidade cristã de W. A. Mozart⁶²⁶.

⁶²¹ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 43.

⁶²² H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 43.

⁶²³ Cf. H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 47.

⁶²⁴ O contraste desta afirmação com a análise de Kierkegaard é clamoroso. Talvez por se tratar de um texto da juventude de H. U. von Balthasar, ou porque os vectores das duas abordagens não partem das mesmas premissas, ou ainda porque os dois autores não estarão a dizer o mesmo quando usam o conceito de *espírito*: em Kierkegaard, *espírito* parece referir-se à dimensão reflexiva, conceptual, não imediata do humano, enquanto que H. U. von Balthasar deve ter aqui presente o significado inclusivo do termo, próprio da antropologia teológica.

⁶²⁵ H. U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, 47.

⁶²⁶ «W. A. Mozart. Progressões» é o título da III parte de P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 153-204, que exploraremos agora à maneira de uma “crónica da viagem” percorrida até aqui pelo pensamento so-

A tese de Sequeri, formulada em *Anti-prometeo* como que em «tubo de ensaio»⁶²⁷, depois da leitura panorâmica do potencial teológico da música inscrito na análise aos textos de H. U. von Balthasar sobre o tema, deve ser aqui reproposta, no interior do seu contexto. Sequeri propõe «reconhecer no espírito musical de Mozart o máximo ponto de equilíbrio — irrepetível, e portanto historicamente instável — até agora alcançado, da relação entre a consciência crente e a razão iluminista»⁶²⁸, o lugar na qual está «suspensa e colectada, como *en dynamei*, a constelação dos seus possíveis arranjos»⁶²⁹.

Mozart não somente como ignorado representante do espírito cristão na modernidade *more geometrico demonstrata*⁶³⁰. Nem tampouco como o antecedente clássico da romântica religião da arte. Mozart, ao invés, como o lugar em que a música põe em evidência, no domínio do *estético*, aquilo que a teologia parece ter sepultado e removido, na esfera do *ético*: a doutrina antiga-patristica dos *sentidos espirituais*, a espiritualização dos sentidos, a relação profunda entre *eros* e *ágape*, para lá de toda a contraposição⁶³¹.

3.2.1. Re-exposição em *stretto*⁶³²

Procurar afirmar analiticamente as razões da singularidade de Mozart é impossível, como já advertira o autor “anónimo” de *Ou-Ou*. «Impossível, mas não inútil», sabendo à partida que a feliz escuta de Mozart «resiste perfeitamente a qualquer pressão exercida pela análise»⁶³³.

Por outro lado, não parece relevante procurar em Mozart uma “ortodoxia” de tipo apologético ou catequético, salvaguardando, contudo, a matriz religiosa da sua biografia e o sentido cristão da sua música, que para Sequeri parece estar fora de discus-

bre música do teólogo italiano, a última entrada do segundo tema da nossa *sonata teológica*, transposto à *tónica*, e por isso soando de outra forma, na tonalidade do primeiro tema da exposição, assimilada agora pelo segundo. Concretizando a metáfora para o nosso tema: a particular fecundidade de um procurado diálogo entre música e teologia, é captada agora, como se se tratasse de um segmento de fractal (figura geométrica não-euclidiana que contém nas proporções inferiores dos seus segmentos a forma total da figura), na excepcionalidade de Mozart, com um singular apuro, *simplesmente cristão*.

⁶²⁷ Cf. P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 105-129.

⁶²⁸ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 106. É como se Sequeri fizesse um derradeiro esforço por conjugar as intuições do texto da juventude de H. U. von Balthasar com a efêmera (mas, como procurámos evidenciar, fecunda) *Confissão por Mozart*.

⁶²⁹ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 106.

⁶³⁰ Sequeri parece colar a ideia do método dedutivo da obra de B. Espinosa, *Ethica more geometrico demonstrata*, com a assunção da qualidade cristã da biografia de Mozart dedutivamente explorada pelos autores que percorremos no II capítulo.

⁶³¹ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 106.

⁶³² Literalmente *estreito*, é um conceito musical com dupla aplicação: por um lado, designa numa *fuga* a entrada sucessiva (em “escada”) do tema em duas ou mais vozes diferentes, antes de cada aparição concluir. É geralmente usado perto do final da *fuga*, pela densidade de textura que provoca; por outro lado, o termo pode referir-se também a uma indicação metronómica, para indicar um andamento mais rápido normalmente num ponto de clímax musical (cf. *stretto* in S. SADIE, *Dicionário Grove de Música*, 912).

⁶³³ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 162.

são⁶³⁴. O núcleo cristão do seu jogo musical coloca em evidência a «qualidade da relação entre o espírito do cristianismo e a vida do sensível, que dificilmente poderia ser transcrita em palavras sem reducionismos e contradições»⁶³⁵.

Também neste aspecto os teólogos frequentados — “católicos” e “protestantes” — parecem concordar, como em outros pontos decisivos, de modo convergente.

A partir de Mozart, pareceria até que Barth e von Balthasar estariam particularmente disponíveis para reconhecer *a sugestão musical de uma teologia sem palavras que se coloca para lá da separação do espiritual e do sensível*. Não se trata somente, como se viu, da oposição entre o sagrado e o profano. Precisamente em Mozart, como em nenhum outro, aparece mesmo a premissa — e a promessa — de uma *superação religiosa* daquele dualismo entre sensível e inteligível que marca de modo aparentemente irreversível a nossa cultura⁶³⁶.

Neste enquadramento, H. Küng põe em relevo a particular «função catalisadora que a invenção musical mozartiana pode realizar ainda hoje»⁶³⁷, como antídoto para a tentação contemporânea de pensar, pela desilusão diante das promessas da razão “iluminada”, uma irremediabilidade do conflito entre fé e razão, entre religião e cultura, entre sagrado e profano. Esta é, também, a preocupação de fundo de J. Ratzinger, o subsolo do seu afecto por Mozart, que nos convoca a «aprofundar a comprovada “excepção” de uma forma musical capaz de fazer escutar, mesmo ao homem mais comum, no interior da nova modernidade musical e mesmo fora da auto-confirmação ritual da fé, a essência “inata” e “alta” do espírito da liturgia cristã»⁶³⁸. Mais ainda: a *transparência* musical de Mozart não só não será obstáculo ao espírito cristão da liturgia nos momentos esporádicos de uma sua eventual reaparição na celebração ritual⁶³⁹, como poderá principalmente «fazê-lo ressoar e ser reconhecido eficazmente», de modo particularmente luminoso, «como um verdadeiro espírito-guia, por entre os encantos e os desencantos da moderna condição do eu»⁶⁴⁰.

⁶³⁴ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 162.

⁶³⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 162.

⁶³⁶ «A percepção da singularidade de Mozart como figura de uma síntese quase profética, numa época de passagem [entre uma consciência da ordem inteligível do *cosmos* e o sentimento subjectivo], é um traço particularmente posto em evidência no modo como [...] os teólogos contextualizam a sua “paixão teológica” pelo músico salisburguense» (P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 179).

⁶³⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 181.

⁶³⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 188.

⁶³⁹ Veja-se o exemplo mediaticamente notado da recente execução do «Et incarnatus est» da *Grande Missa* (K. 427) no interior do *Credo* gregoriano da Missa da Noite de Natal, presidida pelo Papa Francisco, na Basílica de S. Pedro, no passado dia 24 de Dezembro de 2014.

⁶⁴⁰ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 189.

3.2.2. A transparência teológica da música de Mozart

A música sempre foi considerada, de forma diversa mas convergente, «um *meio* expressivo dotado de uma relevância espiritual susceptível de uma específica atenção teológica» (mesmo que a tradução reflexiva desse interesse nem sempre tenha refulgido de modo adequado na sua necessária elaboração teórica). Neste sentido, «a história da recepção de Mozart é, a seu modo, exemplar»⁶⁴¹.

Em Mozart, P. Sequeri encontra um peculiar aceno de resposta à grande questão colocada pela modernidade: como podem as esferas (tão dramaticamente colocadas em contraste) do *sentimento* e da *razão*, nas suas intercambiáveis formulações religiosa e civil, ou se preferirmos, do *sensível* e do *inteligível*, na sua explicitação estético-filosófica, ou ainda da *forma* e da *ideia*, na postulação balthasariana, como podem estes “mundos desavindos”, dizíamos, encontrar uma identificação unitária na esfera da experiência individual?⁶⁴² A solução parece necessitar de uma qualquer intervenção milagrosa a todos os níveis. Pois bem, é precisamente isso que Sequeri encontra em Mozart: «o lugar no qual Mozart “aparece” apresenta-se como o milagre de um equilíbrio que em teoria⁶⁴³ não seria mais possível»⁶⁴⁴.

A perfeição formal de Mozart afirma-se com uma nitidez que veta toda a inculpada indiferença. Em tal perfeição, a fusão da liberdade criativa e da regra compositiva sugerem igualmente bem a figura completa do ideal do espírito e da felicidade dos sentidos. O «excesso» da regulação bachiana, e depois aquele da liberdade beethoviana, não produzem a mesma impressão [...]. Em Mozart, por sua vez, acontece que a questão se apresenta a descoberto na sua elementar evidência: em estado puro, resumindo⁶⁴⁵.

Impressão é aqui uma palavra-chave, pois que a música de Mozart se desvela, é certo, com uma pregnância luminosa de uma evidência inconstável e «em estado puro», mas somente através do limite da percepção subjectiva da escuta. Para quem a escuta pode acontecer que lhe seja revelado, como que por meio de «uma ordem superior, de

⁶⁴¹ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 159.

⁶⁴² Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 159. A questão, arriscaríamos completar Sequeri, não seria exclusivamente moderna (ainda que formulada nesta época de modo mais expressivo, como moldura de um problema ainda hoje não resolvido), mas acenaria também a “eterna” questão entre o *uno* e o *múltiplo*, com os seus interessantíssimos desdobramentos filosóficos, mas também teológicos (antropológicos, eclesiológicos, escatológicos, trinitários). Veja-se, a este propósito, a apresentação panorâmica de A. PALMA, *A Trindade é um mistério. Mas podemos falar disso* (Paulinas: Prior Velho 2014) 33-48, no II capítulo «Iluministas e românticos». A singular condensação teológica que Sequeri encontra em Mozart, particularmente eficaz no apontar caminhos para a resolução de um impasse “situado” historicamente, pode ser o mote para a exploração, pela via de uma teologia da música, de perspectivas novas para a abordagem de uma questão “de sempre”.

⁶⁴³ *Sulla carta, literalmente em papel*. Preferimos uma tradução mais acomodativa.

⁶⁴⁴ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 160.

⁶⁴⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 160.

uma esfera extra-musical da consciência»⁶⁴⁶, a ponta solta de uma solução acerca do enigma da existência. «Mas é necessário procurá-lo e querê-lo»⁶⁴⁷; e saber reconhecer também os *limites de um jogo* ambivalente na sua essência, que convoca o apaixonado por Mozart à humildade (a poética do pequeno), como nos recordava a sobriedade mística da abordagem de Ghéon⁶⁴⁸.

Luminosa e limitada: é como se a música de Mozart nos fizesse revisitar, através de uma *analogia* (essa eterna companheira do teólogo) talvez excessivamente simples, aquela certeza da fé de quem sabe que também o Onnipotente, pura evidência de luz, Infinito de Ser, se esconde por detrás da carne humana esperando ensinar o homem a escutar, aceitando o limite da sua lenta aprendizagem da obediência da fé.

3.2.3. Música como teologia: uma lição a aprender

A demorada análise do significado teológico da música de Mozart, como é apresentada por P. Sequeri, pode constituir um exemplo paradigmático do que pretendemos afirmar com o uso da expressão *música como teologia*, agora aplicada não somente ao compositor austríaco, mas à experiência musical em geral.

Ao longo da história, o pensamento teológico foi aprendendo a frequentar o universo das várias artes, inclusive o da música. E. Salmann defende ser agora necessária uma inversão: «é chegada a hora de inverter a ordem, de abordar a própria cultura como um *locus theologicus*»⁶⁴⁹. A problemática em torno dos *lugares teológicos* remonta sumariamente ao contexto histórico do Concílio de Trento, particularmente à sistematização das várias *autoridades* realizada por Melchior Cano⁶⁵⁰; mais recentemente, P. Hünemann, alargando o conceito de *loci alieni* de M. Cano, deduziu dos documentos

⁶⁴⁶ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 160.

⁶⁴⁷ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 160.

⁶⁴⁸ Cf. P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 161.

⁶⁴⁹ E. SALMANN, *Presenza di Spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero* (Padova: Edizioni Messaggero Padova 2000) 485. «A mensagem cristã estimulou a história da reflexão e da cultura [...]. Mas tudo isso não permaneceu no limbo da teoria. A pouco e pouco, o pensamento teológico e os motivos da revelação cristã foram entrando no reino das artes, da arquitectura, da música [...]. Quanta teologia se esconde em Giotto, numa catedral românica e gótica, em Rafael e Bach, nas missas compostas por Mozart ou Beethoven, mas também nos romances de Thomas Mann [...], quanta simbologia anonimamente teológica se pode encontrar em tantos filmes e peças de teatro!» (E. SALMANN, *Presenza di Spirito*, 484-485).

⁶⁵⁰ M. Cano apresenta um total de dez *lugares teológicos*, divididos em dois grupos principais: (1) os *lugares próprios*, subdivididos em *lugares fundamentais* (Sagrada Escritura, tradições orais de Cristo e dos Apóstolos) e *lugares declarativos* (divididos, por sua vez, em *certos* — autoridade da Igreja Católica, concílios, magistério do Papa — e *prováveis* — patrística, teologia e canonística escolástica); (2) os *lugares anexos*, que recorrem à razão (razão natural, filósofos e juristas, história) (cf. C. MICHON/G. NARCISSE, *Lugares teológicos* in J.-Y. LACOSTE [dir.], *Dicionário Crítico de Teologia* [São Paulo: Paulinas/Loyola 2004 (Original 1998)] 1057).

do Concílio Vaticano II seis novos *lugares teológicos*: a filosofia, a ciência, a cultura, a comunidade, a religião e a história⁶⁵¹. P. Sequeri não propõe directamente o conceito aplicado também à música, mas a análise transversal da sua reflexão teológica sobre a arte dos sons não aparenta recusar tal atribuição.

A consequência da aceitação da música como um *lugar teológico* significa, de modo imediato, que não só música e teologia se podem e devem encontrar com benefício mútuo, mas também que a música poderá ter algo propriamente teológico a “dizer”, para lá da formulação do discurso teológico em sentido estrito. A via que nos guiou até aqui (mesmo indirectamente) deve de novo ser evocada: é necessário retirar do Mistério da Encarnação todas as consequências profundas para a reflexão teológica. A humanidade de Cristo assume tudo o que é humano, também o sentimento, a emoção, o *eros*, o afecto, o imediato. Assume, redime e eleva. Levar a sério a humanidade de Jesus implica, por conseguinte, levar a sério a nossa própria humanidade⁶⁵². Tudo o que é humano pode ter algo a dizer acerca de Deus; no caso da nossa abordagem, a música é uma dessas dimensões do humano que pode “falar” *de* Deus (talvez também “falar” *a* Deus, e *por* Deus)⁶⁵³. A profundidade teológica da música reside, porventura, aqui: na sua profunda e original densidade antropológica.

De facto, a música potencia, entre outras coisas, a dilatação de uma das atitudes fundamentais da condição humana, que, ao mesmo tempo, se constitui como uma das atitudes fundamentais da própria fé: a *escuta*. A música coloca o humano *em estado de escuta*, porquanto aparece em condições de activar um significativo *estado de ressonância*⁶⁵⁴. A experiência da escuta pressupõe sempre uma relação pessoal: «eu *escuto* o som do outro que acontece e *escuto* a ressonância do outro dentro de mim»⁶⁵⁵. Através da escuta, é possível redescobrir a própria interioridade subjectiva; mas a escuta do outro (também a escuta do seu silêncio) estabelece ao mesmo tempo uma relação de proximidade/distância inter-subjectiva, que é outra forma de explicitação concreta do binómio liberdade/responsabilidade⁶⁵⁶.

Assim, a relacionalidade própria da fé pode aparecer potenciada por meio da via musical, dada a sua capacidade singular (nem melhor nem pior do que outras dimensões do humano, simplesmente única) de restituir a qualquer relação, também à relação com

⁶⁵¹ Cf. J.-A. PIQUÉ I COLLADO, *Teologia e Musica*, 227.

⁶⁵² Cf. M. HEANEY, *Music as Theology*, 307-308.

⁶⁵³ «Há coisas que Deus pode estar a dizer somente através da música» (M. HEANEY, *Music as Theology*, 2).

⁶⁵⁴ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 465.

⁶⁵⁵ P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, 219.

⁶⁵⁶ Cf. P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, 219-224.

Deus, a sua profundidade propriamente humana. «O empobrecimento [...] da experiência musical é directamente proporcional à despersonalização da percepção e à funcionalização da escuta»⁶⁵⁷. Por outro lado, prescindindo da escuta, a música pode torna-se também uma “revelação” ilusória, “linguagem” auto-referencial, criatividade enclausurada, arte auto-regulativa. É a escuta que define a música, e não o contrário⁶⁵⁸.

Neste sentido, a música, como a escuta, implica necessariamente som e silêncio. Também na escuta da fé é necessário que algo “cale” para Outro falar. Na *forma* musical encontram-se, porventura, inscritos os traços de uma emocionada descoberta da interioridade e da inter-subjectividade: e, por esta via, também a descoberto do sagrado como *revelação*⁶⁵⁹. *Música como teologia*: talvez a teologia possa encontrar na arte dos sons um pedagogo particularmente competente para a aprendizagem dessa premissa antropológica, ao limite, profundamente teológica, e espiritualmente fecunda, que é a experiência da *escuta*. «Uma teologia do *sacro in musica* será, então, equivalente a uma teoria teológica sobre o homem como ouvinte “comovido” da palavra “Deus”»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 465.

⁶⁵⁸ Cf. P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 465.

⁶⁵⁹ Cf. P. SEQUERI, *L'estro di Dio*, 229.

⁶⁶⁰ P. SEQUERI, *Una teologia del «sacro in musica»*, 466.

CONCLUSÃO

Em alguns casos, depois da re-capitulação dos temas na *re-exposição*, é acrescentada a uma composição em *forma sonata* uma breve *coda*, trantando-se por vezes somente da repetição conclusiva do acorde da *tonalidade*. Estas linhas finais procurarão ressoar dessa forma, particularmente pela expectativa que o silêncio final de qualquer concerto tem o condão de suscitar, como expressão do desejo de posteriores audições e aprofundamentos.

No final do nosso percurso pela exploração dos nexos entre música e teologia, fica no ar o eco de uma inevitável incompletude que perpassa transversalmente a nossa reflexão. Seria justo uma ulterior alteração ao nosso título: talvez devêssemos apelidar o nosso trabalho antes de *uma sonata teológica inacabada*. Isto porque os desdobramentos sobre o tema, que nos foram surgindo ao longo da nossa investigação e reflexão, terminam por constituir, afinal, um enorme bloco de ideias desconhecidas, junto com o desejo de uma sua investigação mais demorada, que impõe a necessidade de artifícios reflexivos de uma densidade harmónica e *contrapontística* mais sofisticada. No entanto, a nossa *sonata* foi ganhando a forma que aqui apresentamos através da premissa encerrada no seu subtítulo: este trabalho não é sobre musicologia, nem sobre teologia litúrgica, nem sobre Mozart; nem tampouco é uma tentativa de elaboração de uma teoria estética, ou a conjugação de elementos para uma hermenêutica cristã da arte; também não pretende ser uma abordagem de conjunto, entre outras possíveis, ao enorme campo de reflexão que se pode intuir na ambígua, por vezes vaga, ou pelo menos suficientemente inclusiva significação que nos oferece o binómio teologia/música. Este trabalho é *simplesmente* uma leitura (inacabada) do lugar da música na estética teológica de P. Sequeri: o que (parafraçando K. Barth quando se referia à simplicidade mozartiana) se nos pode levar a mal ou perdoar.

Na análise da «racionalidade crente»⁶⁶¹ realizada pela abordagem geral da teologia de P. Sequeri, a dimensão estética reveste-se de uma particular fecundidade e eficácia, na busca da elaboração de um «modelo que consiga conjugar, satisfatoriamente, a dimensão metafísica e a dimensão hermenêutica da teologia»⁶⁶², ou, por outras palavras, um modelo que apresente a conjugação das categorias da *verdade/justiça* divina e da *liberdade* humana⁶⁶³. Se na abordagem especulativa da sua teologia, P. Sequeri descobre na *analogia* uma incontornável ferramenta para a sua reflexão, na perspectiva estética essa linha metodológica traduz-se na consideração da experiência do *simbólico* como modelo ideal para a conjugação teológica acima referida. «O símbolo possui duas características que o distingue de outros modos de relação ao real: uma *força especial de apresentação* e uma *peculiar debilidade realística*»⁶⁶⁴. As categorias da *analogia* e do *símbolo* caracterizam, ao limite, toda a existência humana, ou mesmo todo o devir histórico do *cosmos*, porque ambas apontam para a verdade profunda do real, quando entendido como *relação*. Também para o discurso sobre a Revelação estas categorias encontram uma eficácia pertinente (para não dizer que são mesmo a única ferramenta teórica eficaz): Deus que se revela, não perdendo a sua absoluta objetividade, *interpela* a liberdade humana, convocando esta a uma resposta à verdade objectiva que a interpela, e que se lhe apresenta ao mesmo tempo no *interior* e *para lá* da sua subjectividade. A *analogia* pode identificar-se, então, com a própria «estrutura da fé»⁶⁶⁵, e a *experiência simbólica* dá forma — pela via afectiva — à própria consciência crente da liberdade humana.

A música, no pensamento de P. Sequeri, surge pois como uma *analogia* particularmente interpelante, e um *símbolo* singularmente eficaz, para a constituição dialéctica de uma síntese adequada entre metafísica e historicidade, entre verdade e liberdade⁶⁶⁶.

É precisamente em relação à sua elementar substância física (etérea, impalpável, mítica evocação de uma líquida matriz originária) [que a música] aparece de tal forma invasiva e penetrante no confronto com a interioridade, ao ponto de ser capaz de “mimetizar” o *continuum* vivido. [...] A música, entendida como *elaboração intencional* da originária qualidade simbólica do som, está radicada de qualquer modo no ponto no qual o elemento cor-

⁶⁶¹ J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 142. A expressão procura evidenciar de forma condensada a necessidade da superação das contraposições entre fé e razão, no diálogo entre filosofia, metafísica e teologia.

⁶⁶² J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 142.

⁶⁶³ Cf. J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 136.

⁶⁶⁴ J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 143.

⁶⁶⁵ J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 141.

⁶⁶⁶ Cf. J. DUQUE, *A transparência do conceito*, 144-145.

póreo aparece de facto como capaz de condensar, na sua própria elementar “física”, o imaginário daquilo que significa o “espiritual”⁶⁶⁷.

Aqui reside, parece-nos, a peculiar pertinência de uma reflexão teológica sobre o universo musical, cuja síntese encontra uma interessante formulação na abordagem propedêutica do *corpus* sequeriano sobre música e teologia. O reconhecimento topográfico dos lugares de intercepção destes dois mundos (que afinal versam sobre a mesma realidade antropológica, que, ao limite, aponta para o divino enquanto Sentido último), cujos contornos procurámos descrever no I capítulo, coloca em relevo a constante necessidade de a teologia procurar formas e modelos sempre novos e mais aprofundados para “dizer” aquela Alteridade que é o seu *objecto* de sempre, sabendo que também o divino ressoa de forma sensível, como «*incorruptibilidade do corpóreo, espiritualidade da matéria, inteligência dos sentidos*»⁶⁶⁸. É essa capacidade originária do som de condensar na matéria o espiritual, de modo muito próprio, que torna possível uma leitura da história da música, não somente como a história dos estilos, da técnica, da interpretação, mas como uma verdadeira e própria história do espírito⁶⁶⁹. Precisamente por não estar ligada a significados conceptuais unívocos, ou a conteúdos determinísticos, ou a movimentos espaço-temporais definitivos, ou a emoções discrimináveis, a música constitui-se como um

universo de significações em estado puro, forma estética e estática de suspensão da temporalidade e da espacialidade natural, “colo” e “halo” sonoro da palavra acima da concretização do significante linguístico, pulsação dinâmica capaz de acomodar e de exaltar as infinitesimais pregas do movimento e os imperceptíveis traços do gesto. [...] A ausência de significado, na música, aparece precisamente como não privada de significado [...]. Nos confins do dito não está o não-dito, mas antes o inefável⁶⁷⁰.

A formulação é, decerto, paradoxal. Mas também é verdade que a tarefa do teólogo sempre foi e será a de lidar com paradoxos. É necessário, portanto, «deixar nesta subtil ambiguidade a *metáfora musical* de uma alma do mundo»⁶⁷¹, esta sua «originária e ineludível *densidade simbólica*»⁶⁷². Porque também a possibilidade de captar o sentido da transcendência está intimamente ligada à estrutura simbólica da percepção huma-

⁶⁶⁷ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 331.

⁶⁶⁸ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 195; cf. J. CORREIA, *Risonanza affettiva*, 102-103.

⁶⁶⁹ Cf. P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 331.

⁶⁷⁰ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 332.

⁶⁷¹ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 195; P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 128.

⁶⁷² P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 333.

na, e o desenvolvimento de tal percepção e das suas condições aparece «*intrinsecamente ligado com o destino da experiência estética*»⁶⁷³.

A recomposição do coração e da vida inteira na arte do som pode não chegar a nomear Deus. Mas numa *só oitava*, quando «os sons do mundo confuso, que é o nosso», conseguem filtrar a «luz e energia “do alto”», fazendo vibrar a existência como graça e promessa, oferece-se já uma qualquer inteligência da transcendência do divino. Uma ressonância da proximidade bem-dizente — ou bem-sonante — da eternidade de Deus toca então a temporalidade e a corporalidade da biografia, para alguns do princípio ao fim já suficientemente mortificada⁶⁷⁴.

Neste sentido, a apresentação da vida e obra de Mozart como *metáfora* teológica é, mais do que exemplificativa, *excepcional* a todos os níveis. Gostaríamos somente de repetir nesta *coda* (como lhe é próprio) a ideia que concluía a leitura da *paixão teológica* de K. Barth por Mozart: a “devoção” dos teólogos recolhidos pela abordagem sequeriana (e a do próprio teólogo milanês) por Mozart sublinha, no mínimo (se nenhum outro aspecto sobreviver a uma crítica mais competente), um ponto firme — o de que é possível que o teólogo e o músico se encontrem alguma vez, com enriquecimento mútuo. É aliás, como diz Sequeri, um «segredo de Deus» que eles se encontrem, num lugar «que escapa aos salões [culturais] e às sacristias»⁶⁷⁵. E Mozart, *vivendo e ressoando*, é um desses misteriosos lugares de encontro.

Um encontro é sempre algo de misterioso, de fascinante, de dinâmico; é, portanto, sempre algo a fazer-se, algo *inacabado*. E assim deverá permanecer. Pode pretender-se chegar a possuir o mundo ou a compreender Deus através da música: mas será sempre uma ilusão. A música deverá permanecer, então, aquela «metáfora consciente dos limites do mundo, o jogo dos sons que modula a finitude»⁶⁷⁶; e no entanto, precisamente assim, pode reconhecer-se também o seu carácter de graça, de dom divino. O dom de poder *soar*, em contraposição ao *silêncio* absoluto da ausência de Deus. Por outro lado, o reconhecimento da música como um dos desdobramentos do dom divino da liberdade humana deverá fatalmente conviver de modo continuado com o risco de uma sua “sacralização”, à imagem daquela sombra da antiga e sempre actual sugestão da serpente:

⁶⁷³ P. SEQUERI, *Il teologico e il musicale*, 338.

⁶⁷⁴ J. CORREIA, *Risonanza affettiva*, 101; cf. P. SEQUERI, *Dio in un'ottava. Il logos musicale, spazio per un nuovo umanesimo?* in *Il Regno-attualità* 2 (2007) 47-51; P. SEQUERI, *Musica dell'invisibile* in *Il Regno-attualità* 10 (2008) 341-351.

⁶⁷⁵ P. SEQUERI, *Eccetto Mozart*, 73.

⁶⁷⁶ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 128.

*eristis sicut Deus*⁶⁷⁷. A evocação do *Salmo* 136 (137) apresenta-se-nos, então, como uma inclusão estrutural, de uma feliz capacidade sintética e equilibrada, para caracterizar o caminho aqui proposto pelos labirintos da ambiguidade musical e da sua relação com o teológico: «se eu me esquecer de ti, Jerusalém, esquecida fique a minha mão direita»⁶⁷⁸. A grande Babilónia permanecerá privada de música, «a melodia das cítaras e dos músicos, das flautas e das trombetas nunca mais se ouvirá»⁶⁷⁹ dentro dela — o sinal de um silêncio verdadeiramente mortal. «Mas onde se conserve fome e sede de justiça, a nenhuma morte a música negará o seu *Requiem*»⁶⁸⁰, o eco terreno e penúltimo daquele *canticum novum* que se canta eternamente na Jerusalém celeste.

⁶⁷⁷ *Gn* 3, 5

⁶⁷⁸ *Sl* 136 (137), 5.

⁶⁷⁹ *Ap* 18, 22.

⁶⁸⁰ P. SEQUERI, *Anti-Prometeo*, 128.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes

1.1. Obras de Pierangelo Sequeri

SEQUERI, P., *A Ideia da Fé. Tratado de Teologia Fundamental* (Braga: Frente e Verso 2013 [Original 2002]).

_____, *Anti-Prometeo. Il musicale nell'estetica teológica de Hans Urs von Balthasar* (Milano: Glossa 1995).

_____, *Arte Musicale nel XX Secolo. Avanguardie, Avventure, Nostalgie* in AA.VV., *Musica per la liturgia. Presupposti per una fruttuosa interazione* (Padova: Edizioni Messaggero Padova 1996) 105-138.

_____, *Dio in un'ottava. Il logos musicale, spazio per un nuovo umanesimo?* in *Il Regno-attualità* 2 (2007) 47-51.

_____, *Eccetto Mozart. Una passione teologia* (Milano: Glossa 2006).

_____, *Il Dio affidabile. Saggio di teologia fondamentale* (Brescia: Queriniana 2000³ [Original 1996]).

_____, *Il teologico e il musicale*, in *Teologia* 10/4 (1985) 307-338.

_____, *L'estetico per il sacro. Affectus fidei e ars musica*, in *La Scuola Cattolica* 123 (1995) 621-663.

_____, *L'estro di Dio. Saggi di estetica* (Milano: Glossa 2005² [Original 2000]).

_____, *La Muza che è grazia. Il musicale e il teológico nei prolegomeni all'estetica teológica di H. U. von Balthasar*, in *Teologia* 15 (1990) 104-129.

_____, *La Risonanza del Sublime. L'idea spiritual della musica in Occidente* (Roma: Edizioni Studium 2008).

_____, *Musica dell'invisibile* in *Il Regno-attualità* 10 (2008) 341-351.

_____, *Musica e mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana 2005).

_____, *Prometeo e Mozart. Il teológico e il musicale in H. U. von Balthasar*, in *Communio* 13 (1990) 118-128.

_____, *Una teologia del «sacro in musica»*, in *Rivista Liturgica* (1987) 453-466.

TORNO, A./ SEQUERI, P., *Divertimento per Dio. Mozart e i teologi* (Casale Monferrato: Edizioni Piemme 1991).

1.2. Obras dos principais autores abordados

BARTH, K., *Wolfgang Amadeus Mozart* (Zürich: Theologischer Verlag 1982 [Original 1956]).

_____, *Wolfgang Amadeus Mozart in AA.VV., Confissão por Mozart*, (Cascais: Casa Sasseti/Lucerna 2012 [Original 1995]) 21-49.

GHÉON, H., *Promenades avec Mozart. L'homme, l'oeuvre, le pays* (Paris: Desclée de Brouwer 1932⁴ [Original 1932]).

KIERKEGAARD, S., *Ou-Ou, Um Fragmento de vida, I* (Lisboa: Relógio D'Água 2013 [Original 1844]).

KÜNG, H., *Mozart. Traces of Transcendence* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 1993 [Original 1991]).

RATZINGER, J., *Diálogos sobre a Fé apresentados por Vittorio Messori* (Lisboa: Editorial Verbo 2005² [Original 1985]).

_____, *Introdução ao Espírito da Liturgia* (Prior Velho: Paulinas 2010³ [Original 2001]).

_____, *La fiesta de la fe: Ensayo de teologia litúrgica* (Sevilla: Desclée de Brouwer 2010⁴ [Original 1981]).

_____, *O meu Mozart in AA.VV., Confissão por Mozart*, (Cascais: Casa Sasseti/Lucerna 2012 [Original 1995]) 51-54.

_____, *Un canto nuevo para el Señor. La fe en Jesucristo y la liturgia hoy* (Salamanca: Sígueme 2005 [Original 1995]).

VON BALTHASAR, H. U., *Confissão por Mozart in AA.VV., Confissão por Mozart*, (Cascais: Casa Sasseti/Lucerna 2012 [Original 1995]) 17-20.

_____, *Die Kunst der Fuge. Paralipomena zu einer Aufführung in Schweizer Rundschau* 28 (1928) 84-87.

_____, *El todo en el fragmento* (Madrid: Ediciones Encuentro 2008 [Original 1963]).

_____, *Il terzetto dell'addio nel Flauto Magico in VON BALTHASAR, H. U., Spiritus Creator. Saggi teologici*, III (Brescia: Morcelliana 1983² [Original 1967]) 445-454.

_____, *La verdade es sinfónica. Aspectos del pluralismo cristiano* (Madrid: Ed. Encuentro 1979 [Original 1972]).

_____, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Saggio di una sintesi della musica* (Milano: Glosa 1995 [Original 1925]).

_____, *Revelação e Beleza* in VON BALTHASAR, H. U., *Verbum Caro. Ensayos Teologicos*, I (Madrid: Los Libros del Monograma 1964 [Original 1960]) 127-166.

1.3. Fontes patrísticas e medievais

ALEXANDRINUS, *Pædagogus* in *SCh*-108.

AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Ep. 75a (Maur. 21a). Contra Auxentium de basilicis tradentis* in *CSEL*-82/3, 82-107.

AUGUSTINUS, *Confessiones* in *CCSL*-27 (trad. pt. usada de A. ESPÍRITO SANTO et al [Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 2000]).

_____, *De Musica* in *PL*-32, 1081-1194.

_____, *Enarratio II in Psalmo 32* in *CCSL*-38, 247-273.

_____, *Enarratio in Psalmo 99* in *CCSL*-39, 1393-1404.

BASILIIUS MAGNUS, *Homilia in Psalmum 1* in *PG*-29, 210-228.

CLEMENS ALEXANDRINUS, *Protrepticus* in *SCh*-2.

EPIFANIUS SALAMINIS EPISCOPUS, *Adversus Haereses* in *PG*-41, 173-1200.

GREGORIUS NYSSENUS, *In Psalmorum Inscriptiones* in *SCh*-466.

IOANNIS SARESBERIENSIS, *Metalogicon*, in *CCCM*-98.

IOHANNES CHRYSOSTOMUS, *Expositio in Psalmum 41* in *PG*-55, 154-167.

IUVENALIS, *Satiræ* (trad. francesa de P. DE LABRIOLLE et al [Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres» 1957]).

THOMÆ DE AQUINO, *De ente et essentia* (trad. pt. M. CARVALHO [Porto: Ed. Contraoponto 1995]).

2. Bibliografia auxiliar

CORREIA, J., *Risonanza affettiva, appello etico, stile relazionale. Trattati di una fede vivibile e visibile* (Roma: Aracne 2010).

DUQUE, J., *A transparência do conceito. Estudos para uma metafísica teológica* (Lisboa: Didaskalia 2010).

- HEANEY, M., *Music as Theology. What Music Has to Say about the Word* (Eugene: Pickwick Publications 2012).
- HENDERSON, M., *Il Velo Sottile. Il mistero della musica* (Roma: Città Nuova Editrice 2011).
- OSTO, G., *Una teologia ben temperata. Pierangelo Sequeri e la musica* in www.mondodomani.org/reportata/osto01.htm (consultado a 7/02/2014).
- PIQUÉ I COLLADO, J.-A., *Teologia e Musica. Dialoghi di trascendenza* (Milano: San Paolo 2013).
- RICOTTA, D., *Il logos, in verità, è amore. Introduzione filosofica alla teologia di Pierangelo Sequeri* (Milano: Ancora 2007).

3. Outra bibliografia

- ANTUNES, J., «*Soli Deo Gloria*». *Um contributo interdisciplinar para a fundamentação da dimensão musical da liturgia cristã* (Porto: UCP/Fundação Eng^o António de Almeida 1996).
- ARISTÓTELES, *Política* (trad. pt. de AMARAL, A., et al [Lisboa: Vega 1998]).
- BATTAGLIA F., et al (dir.), *Enciclopedia Filosofica*, 4 vol. (Venezia/Roma: Istituto per la collaborazione culturale 1957).
- BEGBIE, J., *Theology, Music and Time* (New York: Cambridge University Press 2010 [Original 2000]).
- BLOCH, E., *Spirito dell'utopia* (Milano: BUR Alta Fefeltà 2010² [Original 1964]).
- BONHOEFFER, D., *Resistencia y sumisión: Cartas y apuntes desde el cautiverio* (Salamanca: Sígueme 2004 [Original 1983]).
- BUENO, F., *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, 9 vol. (São Paulo: Editora Lisa S.A. 1988).
- CABRAL, R., et al (dir.), *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, 5 vol. (Lisboa/São Paulo: Verbo 1999).
- CORTES, J., *Os Transcendentais na teologia de Hans Urs von Balthasar* (Lisboa: Ed. Didaskalia/UCP/Faculdade de Teologia 2002).
- FUBINI, E., *Estética da Música* [Lisboa: Edições 70 2008 (Original 1993)].
- GRIFFITHS, P., *A Música Moderna. Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1987 [Original 1978]).
- GROUT, D. /PALISCA, V., *História da Música Ocidental* (Lisboa: Gradiva 2007⁴).
- GUANTI, G., *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche* (Torino: E.D.T. 1981).

- HAMILTON, E., *A Mitologia* (Lisboa: Dom Quixote 1991⁴ [Original 1942]).
- JASCHINSKI, E., *Breve storia della musica sacra* (Brescia: Editrice Queriniana 2006 [Original 2004]).
- KANT, I., *Critica del Giudizio* (Bari: Editori Laterza 1970 [Original 1790]).
- KENYON, N., *Mozart. Vida, Temas e Obras* (Lisboa: Edições70 2008 [Original 2005]).
- LACOSTE, J.-Y. (dir.), *Dicionário Crítico de Teologia* (São Paulo: Paulinas/Loyola 2004 [Original 1998]).
- MARROU, H.-I., *Il silenzio e la storia* (Milano: Medusa 2007 [Original 1940]).
- MITCHELL, D., *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, 2 vol. (Woodbridge: The Boydell Press 2005³ [Original 1975]).
- PALMA, A., *A Trindade é um mistério. Mas podemos falar disso* (Paulinas: Prior Velho 2014).
- PEREIRA, A., *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2001).
- PLATÃO, *Fédon* (trad. pt. de AZEVEDO, M. [Coimbra: Edições MinervaCoimbra 2004²]).
- _____, *Fedro* (trad. pt. Gomes, P. [Lisboa: Guimarães Editores 2000⁶]).
- _____, *República* (trad. pt. de PEREIRA, M. [Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2001⁹]).
- _____, *Timeu* (trad. pt. de LOPES, R., *Timeu-Críticas* [Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos 2011]).
- RAINOLDI, F., *Musica e canto d'arte nella messa. Che pensare e dire di recenti iniziative?* in *Rivista di pastorale liturgica* 146 (Janeiro/Feveireiro 1988) 18-32.
- _____, *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati* (Roma: Edizioni VLC 2000)
- RAVASI, G., «*Cantate a Dio con arte*». *Il teológico e il musicale nella Bibbia* in TROIA, P. (dir.), *La Musica e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale di Studi promosso da Bibbia e dall'Accademia Musicale Chigiana. Siena 24-26 agosto 1990* (Roma: Garamond 1992) 65-110.
- ROSA, J., *Da ambiguidade da música na antiguidade tardia e no pensamento de Santo Agostinho*, in AA.VV., *Santo Agostinho e a cultura portuguesa* (Leiria: Centro de Formação e Cultura 2004).
- SACKS, O., *Musicofilia. Histórias sobre a Música e o Cérebro* (Lisboa: Relógio D'Água 2008 [Original 2007]).
- SADIE, S. (dir.), *Dicionário Grove de Música. Edição Concisa* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 1994 [Original 1988]).

- SALMANN, E., *Presenza di Spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero* (Padova: Edizioni Messaggero Padova 2000).
- SCHAFER, M., *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Rockester: Destiny Books 1997).
- SCHNEIDER, M., *Il significato della musica* (Milano: SE SRL 2007 [Original 1970]).
- SCHÖNBERG, A., *Structural Functions of Harmony* (London/Boston: Faber and Faber 1969² [Original 1954]).
- SCHOPENHAUER, A., *O mundo como vontade e como representação* (São Paulo: UNESP 2005 [Original 1819]).
- SPENCER, J., *Theological Music. Introduction to Theomusicology* (New York: Greenwood Press 1991).
- TIBY, O., *La musica in Grécia e a Roma* (Firenze: G. C. Sansoni Editore 1942).
- WAGNER, R., *A obra de arte do futuro* (Lisboa: Antígona 2003 [Original 1849]).

ÍNDICE

Lista de siglas e abreviaturas.....	3
Introdução	4
I Capítulo Música e teologia. Uma leitura teológica dos diversos paradigmas históricos da música.....	14
1.1. À maneira de um <i>status quaestionis</i>	15
1.1.1. Dificuldade de dizer algo sobre música (e sobre a sua relação com o divino) ...	16
1.1.2. Relevância de uma teologia da música	18
1.1.3. Elementos de uma tradição teológica fragmentária sobre a música	21
1.1.4. Pertinência contemporânea de uma abordagem teológica da música	23
1.2. Paradigmas históricos	24
1.2.1. O paradigma ontológico da música teórica-especulativa	27
1.2.1.1. O <i>ethos</i> musical grego	27
1.2.1.2. A originalidade cristã	32
1.2.1.3. A génese medieval da música do Ocidente	39
1.2.1.4. A <i>nova música</i> e a criação harmónica	42
1.2.2. O paradigma da música representativa	47
1.2.2.1. Uma nova escuta do <i>affectus fidei</i>	48
1.2.2.2. De Schutz a Bach — a nova “habitação” musical do sagrado	49
1.2.2.3. A batalha entre o ouvido e a razão	51
1.2.2.4. A autónoma ritualidade da música	53
1.2.3. O paradigma da “arte absoluta”	54
1.2.3.1. A nova “sacralidade” da música	55
1.2.3.2. Tentativas de reacção aos “labirintos” românticos da sacralização da música ..	57
1.2.3.3. Uma mística da espera — Anton Bruckner	60
1.2.4. O paradigma da “obra aberta”	61
1.2.4.1. A crise do expressionismo romântico — a “meditação sobre a morte” de Mahler e o “tempo suspenso” de Debussy	62
1.2.4.2. O “imperativo ético/herético” de Schönberg e o “fascínio ritual” de Stravinskij	63
1.2.4.3. A “teologia em música” de Messiaen, o “neo-pitagorismo” vanguardista e a “nostalgia” da simbólica do religioso	66
II Capítulo Música como teologia. A partir de Mozart?	70
2.1. Disputa musicológica	72
2.2. Prolegómenos à interrogação pela qualidade teológica da música de Mozart ..	73
2.2.1. A “via dialéctica” de S. Kierkegaard	74
2.2.1.1. <i>Don Giovanni</i> , e a perfeita unidade entre o <i>meio</i> musical e a <i>ideia</i> sensual	74
2.2.1.2. Música e linguagem.....	76
2.2.1.3. O “Erótico-musical” como arte cristã em sentido mais estrito	78
2.2.1.4. Os três <i>estádios</i> do “Erótico-Musical” em Mozart.....	80
2.2.2. A “via mística” de H. Ghéon	82
2.3. Contrapontos teológicos	84
2.3.1. Karl Barth	85
2.3.1.1. A postulação nuclear da teologia de K. Barth: a infinita diferença qualitativa entre Deus e o homem.....	86
2.3.1.2. <i>Jogo</i> e <i>objectividade</i> na música de Mozart	87
2.3.1.3. Mozart como intérprete do mundo e da Revelação	90
2.3.2. Hans Urs von Balthasar	91
2.3.2.1. Revelação e beleza	91
2.3.2.2. A ruptura entre ético e estético do Prometeu moderno	93
2.3.2.3. A singularidade mozartiana, ou a musa que é a graça.....	95

2.3.3. Hans Kūng	96
2.3.3.1. Confronto de interpretações da biografia de Mozart	97
2.3.3.2. O núcleo crente da biografia mozartiana	98
2.3.3.3. Música para o futuro?	100
2.3.4. Joseph Ratzinger	102
2.3.4.1. A relação essencial entre arte e fê	102
2.3.4.2. A antiga sabedoria musical de uma teologia litúrgica da criação	104
2.3.4.3. O sagrado no mundano. A graça de Mozart	105
III Capítulo Música e teologia, música como teologia. <i>Forma musical e ideia</i>	
teológica. Mozart e o <i>affectus fidei</i>	106
3.1. O desenvolvimento da ideia musical: modulações	107
3.1.1. O sentido da arte	108
3.1.2. O desenvolvimento da Ideia musical	110
3.1.2.1. Ritmo	111
3.1.2.2. Melodia	114
3.1.2.3. Harmonia	115
3.1.2.4. Estrutura	117
3.1.2.5. Limites	118
3.1.2.6. Valores	119
3.2. A qualidade teológica de Mozart: ensaios, transcrições, progressões	120
3.2.1. Re-exposição em <i>stretto</i>	121
3.2.2. A transparência teológica da música de Mozart	123
3.2.3. Música <i>como</i> teologia: uma lição a aprender	124
Conclusão	127
Bibliografia	132
Índice	138