

# A emancipação do sagrado e a paródia do religioso

## Notas exploratórias sobre a criação musical na segunda metade do século XX

---

«As convicções  
amolecem,  
perdem os seus contornos,  
e acabam por se encontrar  
na linguagem comum  
de um exotismo mental,  
numa koinê da ficção:  
as convicções  
acumulam-se naquela  
região em que se diz aquilo  
que já não se faz,  
região onde se teatralizam  
as questões que já se não  
conseguem pensar,  
e onde se mesclam  
necessidades várias,  
ainda irredutíveis,  
mas desprovidas  
de representações  
credíveis»

(Michel de CERTEAU,  
*La faiblesse de croire*)

**Alfredo Teixeira**

Centro de Estudos  
em Ciência das Religiões  
(Universidade Lusófona)

**Cristina Delgado**

Centro de Estudos  
de Sociologia  
e Estética Musical  
(Universidade Nova  
de Lisboa)

---

A antropologia tem articulado as suas hipóteses acerca da “troca” no contexto das interrogações acerca das formas elementares de simbolização na sociedade: o poder de “substituir”, de colocar algo “em vez de...”, de reconhecer o que “vale para...”, ou seja, a possibilidade de reconstruir um ponto de vista onde o “mesmo” se descobre no “diferente”. Observe-se a extensão das operações sociais que se estruturam a partir da operação de substituição: indemnização, compra, resgate, fazer as vezes de, metáfora, re-presentação, etc. É no estudo dessa função simbólica que a antropologia tem trabalhado sobre o crer ou a crença enquanto estrutura de comunicação. A constituição de campos organizados do simbólico, a sua manipulação e instituição, depende de uma reserva de crédito. Ora essa reserva social de crédito articulou-se durante séculos na Europa sobre o cimento da identidade religiosa. A crise que se aprofundou, neste domínio, durante os Tempos Modernos — que habitualmente se resume no conceito de secularização —, não podia deixar de ter consequências num território particular, o das relações entre os imaginários religiosos e a poética musical. Falamos, neste contexto, de emancipação do sagrado, porque as religiões históricas viram diminuído o poder de fixar o sentido desse sagrado, e falamos de paródia do religioso<sup>1</sup>, porque os mitemas re-

---

<sup>1</sup>Falamos de “paródia” não no sentido de comentário irónico, mas no sentido de “contrafactura”, tal como no século XVI era usado para caracterizar processos de composição que partiam de

ligiosos ficaram ao alcance de formas diversas de colonização sem a protecção das antigas autoridades.

---

## *D*esarticulação e disseminação da crença

---

### *Fides/Croyance*

A Jean Wirth pertence um dos mais importantes estudos sobre o uso medieval e moderno do conceito de crença (cf. 1983), estudo que encontrou outros desenvolvimentos na sua obra acerca da imagem na cultura medievá (cf. 1989). O investigador partiu do estudo do vocabulário medieval para mostrar as trajectórias da constituição do vocabulário moderno da crença. Wirth observa que não há no latim medieval nenhuma palavra que cubra o campo de *croyance* no francês moderno. O campo semântico de *fides* alargou-se entre os séculos IV e XII, de tal forma que passou a designar tanto o vínculo religioso, quanto o laço social (o juramento, a vassalidade). Wirth mostrou como a arte se tornou um meio de pregação: a arte coopera com as montagens rituais que organizam as acções litúrgicas da Igreja e a imagem torna-se o lugar, por excelência, da produção do sagrado. Em *L'image médiévale*, Wirth procurou mostrar como entre o século XI e o século XIII o sistema estético e o sistema religioso se articulam de forma mais vasta com o sistema social (cf. 1989: 343-345)<sup>2</sup> — a imagem não deixará de se tornar terreno de aceras lutas simbólicas, ainda nos nossos dias (cf. Goody, 2003).

A moderna *croyance* caracteriza-se por uma remodelação profunda das relações entre o sagrado e o profano, ou talvez melhor, pela emergência de um regime de socialidade independente das estruturas da sacralidade. Wirth mostra que, a partir do século XII, o conceito de *fides* cada vez menos será englobante das práticas sociais, isto porque a emancipação das instituições transporta consigo remodelações e inovações semânticas (cf. 1983: 10-14) — nesse sentido que se assitirá à emancipação do vocabulário das instituições do seu *Sitz im Leben* original.

Entre os séculos XVI e XVII, *fides* tenderá a designar uma verdade transcendente, ou a relação com ela, que se distingue precisamente da *croyance* dos outros. *Fides* especializar-se-á, e *croyance* alargará de forma pouco coerente o seu campo semântico — designando tanto a convicção interior, quanto a adesão a uma ortodoxia, ou mesmo a relação com o religioso ilegítimo, empurrado para a zona nocturna da superstição.

---

um modelo pré-existente, modelo que por vezes nada tinha que ver com o carácter ou a função da obra final. Estas apropriações podiam afectar o texto (um texto antigo com uma nova música) ou o texto e a música (adaptação e desenvolvimento de um elemento musical com um texto novo). Veja-se, por exemplo, a utilização da *chanson* “Malheur me bat” de Ockghem na Missa de Josquin des Prez que tomou o mesmo nome. Na historiografia essa missa é designada, por isso, de “missa de paródia” ou “de imitação”, e no seu tempo seria identificada como “missa de imitação (paródia) de *Malheur me bat*”. Paródia não tem pois aqui, um sentido pejorativo, identifica apenas um processo de composição musical.

<sup>2</sup>Com uma amplitude maior de informação, Georges Duby tinha já mostrado a importância desse fenómeno nas relações entre arte e sociedade de 980 a 1420, lugar de descoberta de uma concepção espiritualista de imagem que reabilita a matéria como sinal do espiritual (cf. 1976) — este aspecto relaciona-se com a estrutura sacramental das doutrinas de salvação do cristianismo, território que será o lugar de muitas das clivagens religiosas que contextualizarão a(s) Reforma(s).

Deixará de existir, portanto, um termo único para designar de forma indesatável lealdades e vínculos religiosos e sociais, talvez porque essa articulação não mais será possível da mesma forma (cf. 1983: 31, 49-53).

Esta desarticulação diz respeito ao cerne das trajectórias que constituirão esse modo de civilização a que chamamos modernidade. Uma boa parte dos discursos acerca dos destinos da religião no Ocidente foi marcada pelo debate sobre o conceito de “secularização”. O termo é afectado pelas diferenças geográficas e linguísticas e apresenta matizes diferentes conforme o âmbito das Ciências Humanas em que é usado (cf. Tschannen, 1992; Dobbelaere, 1981). Mas essa polissemia aponta invariavelmente para a tentativa de ler um conjunto vasto de transformações na Europa, particularmente a partir do séc. XVII, que dizem respeito ao lugar das práticas e representações religiosas. Trata-se, por isso, de um conceito etnocêntrico — tal como o próprio conceito de “religião” — que não pode ser aplicado, com o mesmo alcance significativo, noutros universos culturais.

### *Secularização*

Poderíamos resumir em duas as faces deste paradigma, que ao longo do século XX se tornou num dos quadros exploratórios mais frequentes nas teorias da religião. Antes de mais, podemos identificar no conceito uma dimensão político-jurídica que procura descrever um conjunto vasto de transformações que moldaram a sociedade moderna promovendo a passagem de determinados poderes da esfera religiosa para a esfera temporal<sup>3</sup>. Em segundo lugar, podemos reconhecer no conceito uma dimensão hermenêutica, na medida em que nele se resume um conjunto interpretativo que tem a ambição de propor um sentido para esse conjunto de transformações, conjunto que poderíamos resumir em seis coordenadas<sup>4</sup>:

- dessacralização do mundo;
- decadência da religião nas sociedades modernas;
- incremento do interesse pelo mundo e crescente desinteresse pelo sobrenatural;
- recuo da influência pública da religião;
- transferência de representações, crenças e poderes da esfera religiosa para a esfera da actividade secular;
- superação social de um estado religioso na direcção de um outro marcado pelo ideal de emancipação;
- transformação do campo religioso no sentido da sua “mundanização”.

Estas coordenadas apontam para diagnósticos crepusculares que, nas suas versões mais duras, profetizam o fim da religião, como consequência dos mecanismos de racionalização da sociedade e desalienação dos indivíduos e, nas suas versões mais brandas, proclamam a inevitabilidade da privatização da religião e da decadência daquilo a que Hegel chamou a religião positiva<sup>5</sup>.

<sup>3</sup>O contributo mais importante para o conhecimento desta dimensão histórica e política do conceito de secularização foi dado por Hermann Lübbe (cf. 1965).

<sup>4</sup>No âmbito da caracterização desta dimensão do conceito de secularização, o artigo de L. Shiner (cf. 1967) tornou-se uma referência clássica.

<sup>5</sup>Para uma abordagem panorâmica destes diagnósticos: cf. Teixeira, 1997: 43-73.

Na Europa, o paradigma da secularização tornou-se quase totalitário, e as considerações, com matizes regionais diversificados, acerca da diminuição da capacidade das Igrejas influenciarem a sociedade e acerca do aprofundamento da separação entre Igrejas e Estado (laicidade) tomaram o lugar do interesse pela religião que persistia sob o signo da mudança. O fenómeno tornou-se tão vasto que afectou a própria fisionomia das Igrejas; mais elas próprias descobriram que o cristianismo trazia em si a semente dessa secularização (por isso se falou de teologias da secularização, teologias do mundo, da revolução, teologias políticas, e o próprio II Concílio do Vaticano consagrou a expressão “autonomia das realidades terrenas”).

Nas interpretações mais duras, proclamou-se o fim da religião. Os mestres da suspeita remeteram-na para o reino da superstição, da ideologia que mascara outros interesses — era necessário, pois, superar este obstáculo à emancipação humana. Durante o século XX, este discurso foi recuando diante de um outro que procurou pôr em destaque que a trajetória de secularização não conduziu a uma expulsão da religião das sociedades europeias, antes fez dela um sistema de significação entre outros. Num mundo em que a vida social é regida por normas de eficácia e operacionalidade definidas pragmaticamente, a religião deixa de ser o horizonte organizador da vida social e, em particular, da moral, e os indivíduos passam a orientar-se, quanto à questão religiosa, segundo o seu interesse pessoal, segundo a capacidade de resposta da religião às inquietações vividas na procura de bem-estar existencial.

Vale a pena recordar aquilo que, neste campo, observou Michel de Certeau nos seus estudos sobre as metamorfoses do crer nas sociedades ocidentais, essas sociedades que fizeram a experiência de fragmentarização do cristianismo enquanto corpo social, a desagregação social do “cristianismo objectivo”. Certeau falava do fim da articulação estrutural entre a experiência pessoal do crente e a experiência social da comunidade através da Igreja enquanto “corpo de sentido” (cf. Certeau, 1974: 13). A consequência é a disseminação do religioso — que é apenas uma sub-espécie de um fenómeno de disseminação do crer mais vasto<sup>6</sup> —, fenómeno eloquentemente descrito por Michel de Certeau neste texto:

As convicções amolecem, perdem os seus contornos, e acabam por se encontrar na linguagem comum de um exotismo mental, numa *koinê* da ficção: as convicções acumulam-se naquela região em que *se diz* aquilo que já *não se faz*, região onde se teatralizam as questões que já se não conseguem pensar, e onde se mesclam “necessidades” várias, ainda irrelevantes, mas desprovidas de representações *crédíveis* (Certeau, 1987: 183).

<sup>6</sup> As propostas de Certeau revelam-se particularmente eficazes no campo da interpretação da “crise da crença” na sociedade ocidental, não só no campo religioso, mas também no campo político onde as pertenças se dizem mais como referência do que como identificação. É-se socialista por se “ter sido”: A referência permanece como uma voz, um resto de palavra, em suma, um voto em certas ocasiões. Os partidos vivem à sombra de um simulacro de uma legitimidade que se refere a um passado de relíquias. A técnica da citação de sondagens tornou-se, por exemplo, um mais importantes catalisadores do teatro do crédito. Mas a sondagem diz mais da inércia e dos restos de adesão dos interrogados do que das suas fortes convicções. A recessão do crer afecta de forma notória o funcionamento da “autoridade”, uma das articulações fundamentais do campo político (para Hobbes, o funcionamento da “autoridade” era a articulação fundamental do político). Nessa articulação se explicitam as dissemelhanças e continuidades entre o campo político e religioso. Nos dois campos, as instituições põem em acção, mesmo neste contexto, o imperativo que lhes dá razão de ser: “fazer crer”; daí a paixão pelo “respondente”, a procura incessante dos que correspondem à solicitude providencial da instituição (cf. Certeau, 1990, 259s).

Este efeito de deslocação e disseminação decorrente da diminuição da força inclusiva das instituições religiosas pode ser compreendido, em nosso entender, a partir de quatro eixos fundamentais:

- o acento posto na dimensão emotiva que privilegia tanto as dimensões subjetivas da experiência religiosa, como a intensidade das trocas grupais, fazendo passar para segundo plano o regime de validação por meio da autoridade burocrática ou tradicional; valores que podem, em alguns casos, constituir humanismos desvinculados do fundo religioso que os justificava;
- a penetração do interesse ético moderno na esfera religiosa é também uma das vias de disseminação do religioso, tendência bem patente nos constantes processos de tradução da mensagem religiosa salvífica em valores que possam circular nos debates éticos da sociedade;
- o terceiro eixo refere-se ao processo de intelectualização, que se traduz em modos de identificação que continuam a privilegiar as referências religiosas enquanto matriz da identidade individual e colectiva, sem que tal se concretize em formas regulares de actualização de um sistema de lealdade;
- numa via próxima da anterior, é necessário ter em conta aquelas formas de emblematização de uma tradição religiosa, que legitimam uma determinada ordem cultural, a identidade de uma nação, de uma minoria ou de uma etnia; essa referência à tradição pode autonomizar-se de tal modo que deixem de ter importância os conteúdos que supostamente essa tradição tornaria críveis.

### *Disseminação*

A antropologia do crer que Michel de Certeau não pôde deixar totalmente articulada, é um dos contributos mais importantes para o funcionamento das estruturas de credibilidade, que são o alicerce fundamental dos sistemas simbólicos. As instituições sociais têm funcionado segundo o pressuposto de que as reservas de crenças não se esgotam e podem ser deslocadas de um lugar para outro, de um objecto para outro: assim se pensam os trânsitos (conversões) do crer, seja do paganismo ao cristianismo, do poder eclesiástico ao poder político da monarquia, da religiosidade tradicional às instituições da República. O que nestas deslocações da crença é transportável, como uma espécie de pátria portátil, passa ao reino das “convicções”, o resto fica remetido para o *sheol* das superstições. Nas sociedades, abundam as cruzadas e campanhas que visam esta alquimia, cujo resultado é a produção de uma topografia dos “bons” lugares do crer. Certeau procurou mostrar que, neste contexto de mercado de valores e significações, onde abundam os objectos do crer mas rareia a credibilidade, não bastam as táticas de manipulação, transporte e depuração da crença, é necessário produzi-la artificialmente segundo técnicas de marketing. Os poderes antigos superavam a ausência de um aparelho técnico com uma eficaz gestão de clientelas. O Estado moderno, para superar essa dependência, desenvolveu um instrumentário diversificado, constituído por instituições burocráticas, administrativas, panópticas, entre outros meios. Mas a sociologia e a antropologia do contemporâneo mostram que essas instituições vêm perdendo a credibilidade que as sustentava. E nem a sofisticação da disciplina de produção de simulacros compensa o desinvestimento dos sujeitos: Os Estados, as empresas, os mercados, as diferentes instituições procuram fabricar o seu *credo* recorrendo

ao capital-ficção daquilo que era o antigo “espírito” de família, de casa, de região; mas o interesse não substitui a crença (cf. Certeau, 1990: 262; 1974: 35)<sup>7</sup>.

Nestas deslocações do crer, e nos modos de produção dos avatares da crença, desenham-se figuras tácticas que recorrem à religiosidade enquanto reserva de fragmentos disponível para as agências de marketing, os empreendimentos estéticos, e os reinventores dos valores da civilidade. Os utilizadores dessas relíquias não são já fiéis crentes, são gestores e consumidores que utilizam os escombros de um naufrágio em função de determinadas necessidades, em função de certos programas, dentro dos quais as Igrejas são “museus de crenças sem crentes” (cf. Certeau, 1990: 264).

Este é o contexto em que a elaboração simbólica do sagrado se pode emancipar dos objectos convencionalmente reconhecidos como religiosos, e estes mesmos podem ser matéria para novas recomposições num regime de paródia simbólica em que os mitemas e os ritemas não podem ser já explicados pela lógica do *credo* que os organizava, ou pelas práticas reguladas que os actualizavam. Neste domínio é necessário ter em conta três tópicos essenciais:

a) *A folclorização do cristianismo objectivo* (cf. Certeau, 1974: 9-13). Algumas décadas atrás ainda a crença cristã estava solidamente ancorada em grupos e comportamentos específicos. Não havia lugar para a fluidez dos contornos. Ou se aderiria a uma linguagem ou se entrava para as fileiras dos que a combatiam. Antes o cristianismo definia formas de sociabilidade e práticas particulares, agora esse cristianismo cultural já não está da mesma forma radicado na fé de um grupo particular. A circulação das personagens do religioso na cena pública mediática é bem o exemplo disto mesmo. Não aparecem já como especialistas de um discurso que dá testemunho de uma verdade, mas como mais uma voz no teatro das opiniões desta *commedia dell'arte* a que agora passámos a chamar sociedade da comunicação<sup>8</sup>.

b) *Esteticização do religioso* (cf. Certeau, 1974: 18-20). O corpo de escritos e ritos cristãos é utilizado como um conjunto de belas artes servindo os interesses da cria-

<sup>7</sup>É útil, neste domínio da reflexão sobre a produção do político, uma referência à leitura que Mário Vieira de Carvalho fez do fenómeno da estetização do político na sua investigação sobre o Teatro Nacional de São Carlos (cf. 1993: 213-242).

<sup>8</sup>O *media* tornaram-se um poderoso meio de instituição do real (cf. Certeau, 1990: 270-272): nunca outros ministros de Deus puderam falar de forma tão contínua, produzir revelações e regras em nome da actualidade, de tal forma que esse narrar “o-que-se-passa” se tornou a ortodoxia do presente, fábrica de simulacros que produz crenças e, portanto, praticantes: “Le réel raconté dicte interminablement ce qu’il faut croire et ce qu’il faut faire” (Certeau, 1990: 271). Esta dogmática do presente não possui lugar próprio, nem sede ou magistério definido. Ela “cobre o acontecimento”, produz as nossas lendas-legendas, transmuta o ver em crer. Esse pluriverso de narrativas jornalísticas, publicitárias, televisivas, mais do que as narrativas teológicas do passado exercem as funções da providência e da predestinação uma vez que imprimem modelos narrativos, que se reproduzem e ampliam: “Notre société est denuée une société *recitée*, en un triple sens: elle est définie à la fois par des *récits* (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs *citations* et par leur interminable *récitation*” (*loc. cit.*). O núcleo do funcionamento dos *media*, da publicidade e da representação política, encontra-se precisamente nesta alquimia que dá a “ver” o que é necessário “acreditar”, definindo o campo, o estatuto, e os objectos da visão. Desta forma, a ficção, outrora limitada aos lugares do estético, invade o quotidiano dizendo real o simulacro que produziu, levando os destinatários não a crer no que não vêem (lógica tradicional) mas a crer no que vêem. Assim se constitui um novo paradigma do saber que define o referente social pela sua visibilidade (ao contrário do antigo postulado da invisibilidade do real), demonstração de uma nova relação entre o crer e o real, que agora é mediada pelo “visto”, ou pelo “mostrado”.

ção estética: desde as poéticas mais secretas às composições teatrais e musicais, passando pela reinvenção das práticas dos espaços e arquitecturas cristãs. O Livro (a Bíblia), antes inscrita numa experiência crente comum, num modo de “receber” (tradição), de “praticar” (leitura) e de “pensar” (teologia) vê-se agora liberto das amarras que o ligavam a uma fidelidade concreta e vigiada e fica à mercê tanto das práticas científicas, comuns ao tratamento de outros textos, quer às invenções das artes.

c) *Erosão das fronteiras dos sistemas simbólicos*. Este tópico decorre daquilo que Certeau percebeu como uma extensa crise da credibilidade das instituições (cf. 1974: 27-31). Desde há, pelo menos três séculos o “funcionariado” da verdade pretendido pelas instituições eclesiais é contestado em sectores da sociedade cada vez mais vastos. Esta dissonância deixou mesmo de necessitar de assumir formas contestatárias: multiplicam-se os “cristãos sem Igreja” mas sem que isso se traduza na constituição, como no séc. XVII, de grupos periféricos que renunciam à mediação eclesial em nome de uma religião mais espiritualizada. Tal como os partidos e os sindicatos, as religiões e as Igrejas vêem afectada a sua capacidade de continuar a exercer duas das suas funções primordiais: organizar as práticas e representar os princípios. É esta degradação da capacidade de gestão institucional do religioso que favoreceu nas últimas décadas, nas sociedades que alguns qualificam de pós-cristãs, a proliferação de doxemas exógenos e o intenso trabalho de *bricolage* religioso e espiritual. Desprovidos das antigas garantias — políticas, cosmológicas e outras — os sistemas simbólicos vêem-se desprotegidos das fronteiras que os defendiam, ficando o seu património simbólico à mercê de reapropriações diversas em contextos culturais múltiplos (cf. Teixeira, 2002: 158-161)

---

## Religião e estética

---

### *Weber e a sua posteridade*

No breve ensaio intitulado “Excurso”, bem como na sua “Sociologia da religião” — texto incluído em “Economia e Sociedade” — Weber parte da sua tese, por demais conhecida e glosada, de que é nas religiões que se devem procurar as origens dos processos de racionalização, enquanto trajectória de superação do estádio mágico em busca de uma resposta para o problema da teodiceia, e na perseguição dos fundamentos da ética. Neste percurso, Weber descobre que as relações religião-mundo estão habitadas por uma lógica de “tensão” e “conflito”. Esta lógica é particularmente visível em cinco esferas da realidade

Antes de mais, a esfera económica. Weber observou que as religiões primitivas têm um particular interesse pela prosperidade e pela riqueza: a posse de bens é uma benção divina. O conflito terá surgido na medida em que se aprofundou o carácter impessoal dos processos económicos, alimentado, antes de mais, pelos fenómenos de monetarização da circulação económica. Mas haverá que ter em conta a influência das doutrinas éticas das religiões da redenção cujo perfil personalista tende a colocar limites à riqueza e a ver no ascetismo um ideal religioso. Por isso, na óptica de Weber, a moderna estrutura capitalista, caracterizada por essa despersonalização nas relações entre

os seus vários elementos se tornou refractária a qualquer consideração ética. A economia moderna não se opõe à ética, simplesmente exclui da sua lógica interna a possibilidade de constituição de critérios éticos (cf. 1971: 405, 414, 444, 453; 1985: 383).

Também na esfera do político Weber encontra a mesma tensão. Tal como no âmbito anterior, o processo interno de evolução da estrutura política conduziu a uma progressiva despersonalização, em razão do processo de abstracção bem patente no fenómeno da sua redução a um esquema de interacções objectivas e leis positivas. O pragmatismo absoluto que organiza as relações de poder — na luta por ele e na sua conservação — e dinamiza as estruturas políticas não deixa qualquer lugar para a ética religiosa. A política funciona segundo uma racionalidade própria, o Estado rege-se por normas que devem ser aplicadas incondicionalmente, mesmo que seja necessário recorrer à violência, e independentemente das crenças dos cidadãos (cf. 1971: 546ss; 1985: 355).

A tensão entre a esfera erótica e a ética religiosa é ainda mais profunda porque, segundo Weber, a identidade quanto às origens é, ainda, maior. Esta afinidade é identificável, por exemplo, nas manifestações orgiásticas primitivas em que a sexualidade é a expressão mais típica das experiências que ultrapassam a normalidade quotidiana. As tensões ter-se-ão desenvolvido com a necessidade de regular religiosamente o matrimónio, ou a vinculação sexual, para assegurar a reprodução e a subsistência familiar (cf. 1971: 556ss; 1985: 362).

É no âmbito da esfera intelectual que Weber encontra o lugar de maior tensão. O progresso da investigação empírica empurra os postulados religiosos para o reino do irracional ou anti-racional, negando-lhes a capacidade de conferir um significado ético ao mundo. De facto, o “intelectualismo”, como assinalou Weber, conduziu, no campo religioso, a formulações dogmáticas mais racionalizadas. Mas tal processo traz consigo o sêmen da sua própria negação (como veremos, Gauchet vai amplificar esta observação weberiana). Com efeito, é a religião racionalizada que cria as condições para a aparição de um pensamento laico que a própria religião acabará por enfrentar. A heterogeneidade entre a religião e a razão intelectual não conduz ao desaparecimento do primeiro; implica, antes, a sua deslocação para o exterior das esferas da racionalidade (cf. 1971: 564, 571).

Weber reconhece também que, desde o princípio, existe uma profunda afinidade entre a esfera estética e a religião, reunião que produziu grande parte das criações artísticas da humanidade. Mas, à medida que a arte foi desenvolvendo a sua dinâmica própria desenvolveram-se tensões que Weber vê cristalizadas na distinção “conteúdo/forma”. Enquanto as religiões de tipo soteriológico vivem na demanda do sentido profundo da realidade para responder aos problemas da humanidade, a arte desenvolveu-se no exercício da forma. Mas para além deste afastamento, Weber descobre, ainda, na cultura moderna, uma relação de concorrência. Weber refere-se ao que hoje poderíamos designar de “esteticismo”, refúgio intelectual para os desiludidos do excesso racionalista. O esteticismo aparece como uma espécie de «redenção intramundana» que cobre mesmo a região ética que as religiões da redenção procuram vigiar: o esteticismo substitui os juízos éticos por juízos de gosto (cf. 1971: 554ss; 1985: 365).

Num ensaio que se tornou bastante influente nos meios marcados pela tese weberiana do “desencantamento do mundo”, Marcel Gauchet descobriu no cristianismo

a oportunidade que possibilita “a saída da religião” (cf. Gauchet, 1985). Descobre no cristianismo um valor matricial, não só no que diz respeito ao capitalismo, mas em relação à gênese das articulações fundamentais que, singularmente, caracterizam o universo ocidental moderno: a relação com a natureza, as formas de pensamento, os modelos de organização política. A conquista da autonomia política encontra-se inscrita no interior do próprio cristianismo; e é a sua heterogeneidade quanto à essência do religioso que lhe permite superar a própria alienação religiosa. Esta potencialidade do cristianismo funda-se em dois princípios fundamentais: a transcendência de Deus e a autonomia do mundo quanto ao seu fundamento, factores que permitem a superação da antiga heteronomia. Esta transcendência e autonomia permite a subsistência de uma esfera de sociabilidade na qual o *de jure* não se confunde já com o *de facto*.

A partir desta situação, o cristianismo trouxe consigo as condições para a efectivação do fim da religião. Assumindo a sociedade o norte da sua orientação e as razões da sua fundamentação, a religião, no que diz respeito à sua função social, é enclausurada no domínio do obsoleto. É neste contexto que surge a tese central de Gauchet:

A eliminação da *função social* fundamental do religioso não deveria, normalmente, acabar por levar consigo uma perda ou uma erosão inexoráveis, mesmo que muito lentas, da própria possibilidade de uma crença? Poderíamos ser tentados a pensá-lo. A não ser que nos deparemos com outro problema, que complica manifestamente os dados: a *função subjectiva* que a experiência religiosa conserva - ou adquire - quando se apaga a sua função social (1985: 236).

Existe uma religião “superestrutura” capaz de sobreviver ao ocaso da religião “infraestrutura”. A idade da religião como estrutura encontrou o seu termo, mas seria ingénuo pensar que o mesmo se poderia afirmar da religião como cultura<sup>9</sup>. Gauchet fala de um “resto” de “experiências singulares e sistemas de convicções”, experiência religiosa do indivíduo, enraizada no núcleo último de religiosidade, potencial ao mesmo tempo lógico e psicológico, constituindo-se em “resto antropológico irreduzível” (cf. *ibid.* 133s). A sua leitura política do religioso acaba, pois, por se centrar na afirmação de que a experiência subjectiva de tipo religioso não tem qualquer ligação necessária a um conteúdo. O “estrato subjectivo ineliminável do fenómeno religioso” é o fundamento da experiência religiosa e é anterior a toda e qualquer formulação explícita de religião. Assim, Gauchet tanto afirma o carácter irreduzível da experiência religiosa como nega que, a partir desta irreduzibilidade, se possa afirmar o carácter necessário de qualquer religião. Gauchet separa, pois, a experiência que qualifica de religiosa da esfera da religião. É que a experiência religiosa subjectiva para que remetem, com efeito, os sistemas religiosos constituídos pode funcionar perfeitamente por si mesma, de algum modo, no vazio. Não tem necessidade de se projectar em representações fixas, articuladas num corpo doutrinal e social. Pode ser tematizada num lugar-outro diferente daquele que havia sido o seu território predilecto (cf. *ibid.* III, 292):

<sup>9</sup>Gauchet toma a sociedade dos EUA como um caso exemplar na compreensão destas distinções; cf. *ibid.* 234-236.

Mesmo supondo que a idade das religiões está definitivamente fechada, é necessário não perdermos de vista que, entre religiosidade privada e substitutos da experiência religiosa, não acabaremos nunca, provavelmente, com a religião. Há dois erros que devem ser evitados: o erro que consiste em concluir, a partir da existência deste núcleo subjectivo, acerca da permanência ou invariância da função religiosa; o erro que consiste em deduzir do enfraquecimento do papel da religião nas nossas sociedades o anúncio seguro da sua volatilização sem vestígios. A descontinuidade na ordem da função social está já, essencialmente, operada. Pelo contrário, a continuidade no registo da experiência íntima não cessa de nos reservar surpresas<sup>10</sup>.

Gauchet procura, precisamente, determinar a estrutura teórica deste “substrato antropológico”, deste “esquema estruturante da experiência”, identificando os “restos de religião”<sup>11</sup>. Um desses restos é, para o autor, a experiência estética. Ela diz respeito à forma como se recebe a aparência das coisas, à organização imaginária da nossa captação do mundo; nela está em causa a nossa faculdade de imaginação e não a nossa faculdade de inteligência<sup>12</sup>. A experiência estética surge identificada com a experiência do sagrado, da presença do divino no mundo ou da irrupção do “totalmente-outro” na familiaridade das coisas<sup>13</sup>. Experiência da diferença e da ruptura, a experiência estética apresenta o mundo enquanto abertura a um mistério que não se conhece, oferecendo-se como mediação do sagrado:

O sagrado é, especificamente, a presença da ausência [...], a manifestação sensível e tangível do que normalmente está fora dos sentidos e da captação humana. E a arte, no sentido em que nós modernos a compreendemos, é a continuação do sagrado por outros meios. Quando os deuses desertam do mundo, quando cessam de vir e aí significar a sua alteridade, é o próprio mundo que se nos afigura outro, revelando uma profundidade imaginária que se torna objecto de uma procura especial, dotada de fim em si mesma, reenviando apenas para si própria. Assim, a apreensão imaginária do real, que constituía o suporte antropológico da actividade religiosa, começa a funcionar por si própria independentemente dos antigos conteúdos que a canalizavam (*ibid.* 297).

A diferença, a alteridade, a profundidade não podem, pois encontrar-se nos limites do mundo, pois este, desde o fim da religião, não sinaliza nada fora de si mesmo. Só a experiência estética — que antes era um dos suportes do sagrado e se converteu, na modernidade, em arte pela arte — pode romper com a mesmice do quotidiano, manifestar a presença da ausência.

Sintetizando, poder-se-á afirmar que a sobrevivência da experiência religiosa é algo que, nas teses de Gauchet, diz respeito, nas condições actuais, ao indivíduo. Tal experiência, enquanto estrutura antropológica fundamental, apenas pode ser compreendida sob o registo ontológico, privada de qualquer possibilidade de afectar ou ser afectada pela sociedade ou pela história. Enquanto condição de possibilidade trans-histórica, a experiência religiosa pode, pois, prescindir da religião enquanto instituição (cf. *ibid.* 300).

<sup>10</sup> *Ibid.* 292s.

<sup>11</sup> Cf. *ibid.* 293-303.

<sup>12</sup> Cf. *ibid.* 296.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.* 297. Gauchet apoia-se, na definição de “sagrado”, de Rudolf Otto (*Das Heilige*, 1917).

*Adorno e a vanguarda musical*

A chamada Escola de Frankfurt tornou-se no pensamento contemporâneo uma bandeira do reformismo moderno, nesse sentido de recuperação de uma modernidade “espiritual” em detrimento dessa modernidade “material” radicalizada e reduzida ao mercado e aos impulsos da tenocência. Essa tendência para uma leitura reformista dos ideais do “esclarecimento” moderno, pode ainda encontrar-se no pensamento de Habermas, herdeiro legítimo desse reformismo. Essa radicalização da modernidade “material” é vista por Habermas como o resultado da colonização dos âmbitos comunicativos e de toda a esfera do mundo vital por parte de sistemas controlados pelo poder do dinheiro, colonização que provocou um empobrecimento cultural, designado de perda de sentido ou perda de liberdade. Para Habermas, a análise de raiz weberiana confunde, neste âmbito, as causas com os efeitos. Não é a secularização que provoca a crise cultural, ela é antes um efeito do processo de autonomia e desenvolvimento daqueles sistemas administrativo-económicos. A problemática da secularização está ligada, na leitura de Habermas, ao fenómeno da colonização técnica do mundo, posição que implicou uma reinterpretação das tensões mundo-religião tal como as definiu a teoria weberiana acerca do “desencantamento” do mundo. O agente de tais tensões não é tanto a incomensurabilidade entre a lógica sistémica das esferas racionais e a ética da fraternidade, mas, sobretudo, a invasão, por parte dos sistemas de base cognitiva ou racional-técnica, dos universos vitais que deveriam ser orientados pela acção comunicativa, desvio que conduz à neutralização da personalidade e introduz profundas limitações ao nível da liberdade e do sentido. Assim, como já foi referido, o contraste que está em causa, não é aquele entre religião e racionalidade técnica mas aquele outro que opõe o mundo vital, gerado e reproduzido mediante processos comunicativos, e os sistemas de organização e administração controlados por meio do poder e do dinheiro (cf. 1981 II: 471, 477, 481, 488).

No campo da estética musical esta herança crítica encontra no pensamento de Adorno as suas referências mais importantes, e por isso ele se tornou uma influência fundamental na vanguarda do pós-guerra, nessa linha de legitimação de uma atitude de permanente procura do novo e o anticonvencionalismo como uma garantia de validade estética e afastamento da música de massas. Adorno via a vanguarda como a possibilidade de fuga da mercantilização capitalista do produto estético. Para Adorno a autenticidade da arte tem uma relação de proporção inversa com a sua fruição, incentivando neste sentido, a composição de música sem motivações externas. Estamos pois perante a afirmação de uma radical emancipação do acto de criação musical.

O modernismo estético está profundamente ligado à vanguarda como ponto de intersecção entre as necessidades expressivas mais extremas e os meios técnicos mais avançados (cf. Paddison, 2001: 255). Na música, percebe-se a tendência para uma crítica a todas as gramáticas musicais que se apresentem como códigos normativos e, genericamente, a todas as figuras tradicionais do comportamento musical. Neste contexto estamos ainda perante a crença moderna na força da revolução enquanto crítica das funções normalizadoras da tradição. A relação com o material recebido é, assim, frequentemente caracterizada como ironia, paródia, sátira, por vezes através da citação ou da montagem, às vezes pela negação, sempre através de um processo de recontextualização com consequências ao nível da estrutura. Por isso, segundo Adorno, só na vanguarda se pode encontrar a interiorização e o desenvolvimento extremo da au-

tonomia musical. A arte que diz a verdade seria a expressão do não idêntico, ou seja, a expressão de uma totalidade que aparece no singular e aspira à dignidade do absoluto. Assim, a arte que se tornasse sistema, que substituísse o conceito pela fórmula, que fizesse da técnica ou do meio um fim e desistisse das ideias, do sentido, negava a sua própria essência como arte<sup>14</sup>.

Adorno considerava a música de A. Berg aquela que melhor podia representar “a memória da unidade originária do ser humano e da natureza”, e propunha agora que “a nova música se devia tornar *musique informelle*, isto é, numa música que se desfizesse de todas as formas que lhe fossem exteriores, abstratas, rigidamente contrapostas, e que, completamente livre do que lhe fosse heteronomicamente imposto e lhe fosse estranho, se constituísse, porém, de uma forma objectivamente necessária no fenómeno, e não naquelas leis exteriores” (Adorno, 1994: 272)<sup>15</sup>. “Uma *musique informelle* conservava [...] a nostalgia de uma música como o canto das sereias, uma música ainda não privada de poder” e “era incompatível com o eterno retorno da necessidade de ordem configurada em esquemas”. A *musique informelle* parte da tensão entre composição e material e deve surpreender o compositor. Isto mostra-nos a sua oposição a um processo de composição teleológico, pois “a tensão entre a ideia e o imprevisível é em si mesmo um elemento vital da nova música” (cf. *ibid.* 302s). Assim, o conceito de *musique informelle* resolve as dicotomias (a dialéctica do Iluminismo): teleologia e estaticidade, pensamento e experiência, construção e expressão, auto-referencialidade da obra em devir e identificação emocional subjectiva (Vieira de Carvalho, 1999: 289).

Para o musicólogo M. Vieira de Carvalho, o compositor português Jorge Peixinho corresponde a essa “imagem adorniana do compositor como químico que experimenta as substâncias no tubo de ensaio e se deixa surpreender por elas” (1999: 291). Para além da sua obra musical, os seus textos dão testemunho de uma autocompreensão que se aproxima claramente de alguns dos tópicos definidores da *musique informelle*. Peixinho defende que a arte faz parte do mundo da vida, que tem como função dar um sentido à vida, tentando dominar o “caos amorfo e aleatório dos inúmeros elementos da vida quotidiana”, recusando um consumo reificado da música, um consumo que reduz a música a mero objecto sonoro<sup>16</sup>. Assim, a arte é, para Peixinho, um motor de consciencialização de um mundo em permanente transformação, um “agente potencial de uma autêntica e integral dignificação e plena realização do homem, de um homem finalmente desalienado e desmassificado”<sup>17</sup>. Vê na arte “a mais importante porta aberta para o desconhecido, para o Infinito, um infinito nada metafísico e ao alcance de quem quiser e tiver poder criador suficiente para o descobrir e o definir, contribuindo assim para um melhor conhecimento do mundo e do Homem que o habita”<sup>18</sup>.

No quadro de uma concepção de história como superação, segundo o modelo hegeliano, a teoria estética do compositor português procura defender a tese de que a música contribui para um aperfeiçoamento cultural e espiritual dos indivíduos, levando-os a um nível superior de existência — a música pode, neste sentido, con-

<sup>14</sup> Acerca deste conceito adorniano de arte ver: Vieira de Carvalho, 1999: 239-240; 286.

<sup>15</sup> Acerca do conceito de *musique informelle* ver: Vieira de Carvalho, 1999: 287-289.

<sup>16</sup> *Jornal de Letras e Artes*, 11.03.64. Na teoria da vanguarda de Bürger (cf. 1993), a arte é vista como testemunho do processo de emancipação social.

<sup>17</sup> *D. de Lisboa*, 16.08.73.

<sup>18</sup> *Arte Musical*, 29 (1973).

tribuir para um mundo melhor<sup>19</sup>. A missão mais importante da música é “contribuir para um embelezamento da existência humana e responder aos mais altos sonhos e desígnios potencialmente existentes no inconsciente colectivo”, o que só será possível através da “elevação e cultivo da sensibilidade individual e colectiva”. Para Jorge Peixinho “uma sociedade que ame a música será uma sociedade mais feliz, mais desalienada, mais livre, mais consciente”<sup>20</sup>. Assim o próprio acto de composição musical é representado, sobretudo nos seus textos dos anos setenta, como revolução cultural na direcção de uma sociedade mais justa. E só a música que tem uma “exigência consciente de qualidade, de invenção, de imaginação criadora”<sup>21</sup> é que tem este poder. Neste sentido, a cultura e a arte surgem-nos, circularmente, como motor e resultado de dinamismos sociais, pois funcionam “como consciencialização da posição de cada indivíduo em relação ao mundo que o rodeia e à sociedade de que faz parte integrante”<sup>22</sup>.

A vanguarda musical do pós-guerra traduziu-se pois, enquanto atitude estética, num amplo movimento de emancipação da poética musical em relação a todo o tipo de heteronomias, fossem elas formas de subordinação a outro sistema simbólico ou actualizações de normatividades transmitidas. Gostaríamos de testar o conjunto interpretativo até aqui desenvolvido em três lugares de verificação. Sem pretender qualquer tipo de exaustividade, ensaia-se no capítulo que segue uma aproximação às relações entre a criação musical e o campo simbólico religioso, a partir de três compositores.

---

### *Itinerários na criação musical da segunda metade do século XX*

---

#### *Messiaen, uma teopoética*

A religiosidade dos “restos de religião” de que fala Gauchet, parece ser assim encerrada num apriorismo que dispensa a textura da história. Os testemunhos de uma clara emancipação da arte conciliada com a releitura crente de uma tradição religiosa seriam anomalias, no quadro paradigmático a que se refere Gauchet. Referimo-nos aqui não já à arte disciplinada por interesses doutrinários e apologéticos, ou delimitada pelo seu lugar funcional num dado campo religioso, mas como experiência do maravilhoso historicamente situada. Olivier Messiaen é, talvez, o exemplo mais eloquente. A obra musical de Olivier Messiaen é, no século XX, um caso singular, quanto à amplitude e persistência das suas referências teológicas. Filho de um professor de língua inglesa, Pierre Messiaen, e de uma poetisa, Cécile Sauvage, Olivier conheceu, como ele próprio reconhece, uma educação muito aberta ao exercício da fantasia<sup>23</sup>. Do

---

<sup>19</sup> A música é “uma das mais altas manifestações do espírito humano e como tal acompanha [...] a própria evolução espiritual de uma civilização e de uma sociedade” (*Plateia*, 28.01.69).

<sup>20</sup> *Notícias de Paços de Brandão*, 07.82.

<sup>21</sup> *Plateia*, 28.01.69.

<sup>22</sup> *Rádio & Televisão*, 22.07.1972.

<sup>23</sup> As informações e citações autobiográficas de Messiaen que constituem o material documental mais importante para estas breves notas, referem-se a uma longa entrevista conduzida por Brigitte Massin (cf. 1989).

encantamento face aos sons da natureza até à descoberta, em casa, de uma soberba edição ilustrada de Shakespeare, passando pelos contos de Anderson, Perrault, ou Grimm, a infância e a adolescência de Messiaen dão testemunho de um gosto desenvolvido pelas expressões do Maravilhoso: “Eu lia Shakespeare exatamente como se lêem contos de fadas. Fui e continuo a ser um grande leitor de contos de fadas”. Esta procura do maravilhoso tornou-se, mesmo, uma verdadeira “preparação evangélica”: “Creio que foi por causa dos contos de fadas que me tornei cristão. O Maravilhoso é o meu clima natural. Experimentava a necessidade do Maravilhoso, mas um Maravilhoso que fosse verdadeiro. Geralmente o Maravilhoso inscreve-se em mitos, em histórias imaginárias. Na religião católica o Maravilhoso que nos é dado é verdadeiro. Foi assim que, pouco a pouco, quase sem dar por isso, dei comigo na situação de crente. Pode-se dizer que passei insensivelmente do sobre-real dos contos de fadas ao sobre-natural da fé”. Dir-se-ia que Messiaen encontrou no catolicismo a expressão paradoxal de um Maravilhoso histórico.

Outras leituras se acrescentaram às primeiras: a Bíblia ilustrada de Gustave Doré, a famosa Bíblia do cónego Crampon, traduzida para francês a partir dos textos originais, os missais que acompanhavam os fiéis nos itinerários do ano litúrgico, a Suma Teológica de Tomás de Aquino. Messiaen tinha quinze anos de idade quando teve o primeiro contacto com este tratado teológico, obra que virá desempenhar um papel importante na construção das referências simbólicas da sua criação musical. A sua leitura da Suma Teológica não persegue o substrato dos enunciados dogmáticos, é uma leitura estética atenta à economia do discurso, à arquitectura dos argumentos – uma leitura atenta às formas que possam inspirar uma sintaxe musical

Em 1931, com apenas vinte e dois anos, Olivier Messiaen foi nomeado organista titular do órgão Cavallé-Coll da Igreja da Santíssima Trindade em Paris (“o órgão que eu amo como a um filho”), tornando-se o mais jovem organista titular da capital francesa. Aí, as suas funções eram exigentes: as três missas da manhã, o ofício de vésperas, bem como todas as outras celebrações de circunstância, como os casamentos e as exéquias. As vésperas, e a Missa do meio dia, porque era uma *messe basse*, abriram-lhe um vasto campo para a prática da improvisação e, neste contexto, foi emergindo o compositor organista. Da prática da improvisação, da sua fixação escrita e dos seus posteriores desenvolvimentos vieram a nascer os grandes ciclos para órgão: *La Nativité du Seigneur* (*Neuf Méditations pour orgue*, 1935), *Les Corps Glorieux* (1939), *Messe de la Pentecôte* (1949/50), *Le Livre d'orgue* (1951), *Méditations sur la Sainte-Trinité* (1969), *Livre du Saint Sacrement* (1984). As nove meditações do ciclo *La Nativité du Seigneur*, cifram metaforicamente os nove meses de gravidez da Virgem, e apresentam já alguns dos recursos idiomáticos que Messiaen virá a sistematizar em *Technique de mon langage musical* (1943) – como, por exemplo, os modos de transposição limitada e a métrica hindú, recursos, entre outros, que lhe irão permitir encontrar um caminho alternativo ao neo-classicismo do Grupo dos Seis, sem passar pelas propostas da Segunda Escola de Viena.

No órgão da Igreja da Santíssima Trindade, segundo o seu próprio testemunho, Messiaen nunca foi um simples funcionário ao serviço de uma ordem ritual, aproveitando essa situação para procurar novos suportes para um certo maravilhoso teológico de que a sua obra nunca prescindirá. Remonta a esse período o encontro com uma célebre obra de 1919: *Le Christ dans ses mystères*, do beneditino Columba Marmion, obra de

teologia espiritual, que atravessou várias gerações, cuja organização interna corresponde aos percursos do ano litúrgico (as anotações teológicas que Messiaen seleccionou para o primeiro grande ciclo para órgão fundamentam-se, inequivocamente, na obra do monge beneditino). A esta referência, outras se juntaram: “Eu li também teólogos modernos, Romano Guardini, um grande teólogo alemão, Thomas Merton, teólogo americano, e também aquele que considero o maior de todos, Urs von Balthasar, autor daquela admirável obra que é *A Glória e a Cruz*, em cinco volumes, tão difícil de ler quanto São Tomás de Aquino”.

Apesar destes traços, Messiaen não corresponde, no entanto, à figura conhecida do “compositor de Igreja”. Ele renuncia deliberadamente às vias da música sacra europeia. Raríssimas foram as suas incursões no domínio das formas convencionais de música sacra: “Os Salve Regina, os *Kyrie eleison*, que interesse tem continuar a compor sobre esses textos, quando isso já foi feito milhares de vezes. Não tenho necessidade de repetir essas orações porque todos as conhecem e as podem dizer. A grandeza da ressurreição, a sua beleza inefável, eis o que é necessário dizer”. Mesmo uma grande forma sacra como a Paixão, afigurava-se-lhe impossível de realizar: “Pôr Cristo a cantar, é impossível”. Das tradições da música cristã, apenas o cantochão lhe despertou o interesse<sup>24</sup>.



É necessário ter em conta que a classificação *música sacra* se relaciona por um lado com uma distinção funcional do repertório musical europeu e por outro, com a possibilidade de legitimar uma mundividência estruturada a partir da oposição “sagrado/profano”<sup>25</sup>. Pode descobrir-se implícita, na estética de Messiaen, a convicção

<sup>24</sup> A relação com essa tradição ocidental a que se chama *música sacra* pode concretizar-se em atitudes muito diversas, mesmo entre os compositores cujo imaginário é muito marcado por referências religiosas. Messiaen, para quem toda a sua música depende da sua fé, renunciou deliberadamente a grande parte dessa tradição de música sacra. Outros, como o polaco Penderecki, ou o estoniano Arvo Pärt, apesar de distantes quanto ao idioma musical, serviram-se, na segunda metade do século XX, dessas formas transmitidas integrando-as no seu universo pessoal. Em qualquer destes casos, estamos perante músicos “religiosos” que podem, no entanto, ter perante as formas de música sacra recebidas posições diversas. Mas não é difícil encontrar compositores cujo o ateísmo ou agnosticismo é confesso, mas que não sentem qualquer constrangimento na utilização de uma forma de *música sacra* com determinado objectivo — veja o caso do compositor português Fernando Lopes Graça e o seu “*Requiem* para as vítimas do fascismo em Portugal”. Outros ainda, como Jorge Peixinho, têm em relação a esse filão da tradição musical europeia uma distância intransigente, no que ao acto de composição diz respeito, mesmo se, enquanto pedagogos, possam revelar um particular interesse pela análise dessa *música sacra* e pela interpretação dos códigos religiosos que contextualizam esse universo musical.

<sup>25</sup> Nicolas Schalz (1971, 1985) procurou datar a origem do sintagma *música sacra*. De acordo com a sua investigação, esse termo terá origem no protestantismo alemão do século XVII. Os indícios que ele juntou permitiram-lhe avançar a hipótese de que terá sido Michael Praetorius (1571-1621) o primeiro a empregar com alguma precisão este sintagma. Ao primeiro tomo da obra *Syntagma Musicum* (1614) ele deu o título: *De musica sacra et ecclesiastica*, a que junta uma tradução alemã, *Von der Geistlichen und Kirchen-Music*. Schalz mostrou que, embora esta classificação remeta para a oposição música sagrada/música profana, ela não visa a classificação de estilos diferentes, tratar-se-ia antes de uma taxinomia de reportórios, ou seja, uma classificação quanto à utilização dessas obras musicais. A procura de uma gramática sacra para a música não parece ter sido uma preocupação para compositores como Schütz ou Bach. Será no contexto da cultura católica barroca que começarão a desenvolver-se os quadros teóricos que irão, mais tarde, no auge do cicilianismo musical, encontrar a sua versão mais endurecida. Nessa história cruza-se uma outra, inte-

de que esse binómio encontra dificuldades de tradução no campo cristão. Para Messiaen, a *Messe de la Pentecôte* ou as *Méditations sur la Sainte-Trinité*, são obras tão religiosas quanto os *Poèmes pour mi* (1936/37), “canto de acção de graças” pelo amor que o unia à sua jovem esposa, Claire Delbos, ou a obra para piano e orquestra *Des Canyons aux Etoiles* (1971/74) verdadeiro vitral onde se cruzam referências teológicas e a cosmóficis — a “grande voz da natureza como expressão da glória de Deus”.

A esta visão positiva do mundo, visto teologicamente como criação divina, poder-se-á associar a sua paixão pelos pássaros — cantores dessa jubilação cósmica, segundo o compositor. O ornitólogo Olivier Messiaen percorreu muitos dos lugares exóticos do nosso planeta registando e catalogando os cantos dos pássaros e, quando trabalhava sobre a obra *Livre du Saint Sacrement*, procurou mesmo na Palestina os pássaros que Jesus teria escutado, metáfora daquela presença na Eucaristia venerada no *credo* católico e que a obra de Messiaen pretendia meditar e comentar.

O mesmo espírito de jubilação poderá estar na origem da sua paixão pela cor. Aquele encontro com Charles Blanc-Gatti, tem aqui um lugar esclarecedor. Este pintor suíço sofria de sinestesia: quando ouvia sons, via cores. Não padecendo da mesma disfuncionalidade, Messiaen experimentou um percurso intelectual algo semelhante. Ele falava de uma espécie de “sexto sentido” que o conduzia a estabelecer correspondências precisas entre sons e cores: “a cada complexo de sons, a cada acorde, para ser mais preciso, corresponde um determinado conjunto de cores”. Algumas das suas criações denunciam, com evidência, esta sua predilecção pela música-vitral: *Chronochromie* (orquestra, 1959/60), *Couleurs de la Cité Céleste* (piano e orquestra, 1963), *Un vitrail et des oiseaux* (piano e orquestra, 1986).

O universo simbólico que temos vindo a descrever contém um conjunto de referências que o aproximam quer da cristologia cósmica desenvolvida pelos teólogos capadócios, quer de alguns traços das cristologias tradicionalistas centradas na figura da “realidade de Cristo”, quer mesmo do optimismo teleológico do pensamento de Teilhard Chardin. Neste contexto parece-me difícil estabelecer uma qualquer continuidade entre o evidente sincretismo da sua linguagem musical e os contornos de uma religiosidade de tipo neo-gnóstica. A sua obra não apresenta referências explícitas à simbologia gnóstica, e a sua simpatia por uma certa cosmofia depende de uma outra referência fundamental: a cristologia cósmica, que é um dos lugares de elaboração do imaginário universalista do cristianismo. Esse universalismo encontrou-o Messiaen nos textos de Tomás de Aquino que acompanham as *Trois petites liturgies de présence*

---

rior às importantes transformações musicais da Europa do tempo de Monteverdi. Em 1605, no prefácio ao seu quinto livro de madrigais, Claudio Monteverdi apresentava-se como o promotor de um estilo novo, apelidado de *seconda prattica*, que se opõe a um estilo antigo, a *prima prattica*. Esta distinção vai ter grandes consequências nas transformações musicais que a Europa conhecerá no século XVII. Aquela distinção entre *prima* e *seconda prattica* depressa se aproximará de outras: *stile antico* / *stile moderno*; *stilus gravis* / *stilus luxurians*; *stilus ecclesiasticus* / *stilus theatralis*. Terá sido, ainda segundo o mesmo investigador, no contexto da Contra-Reforma católica que esta distinção terá sido reapropriada no sentido de uma assimilação da *gravitas* do estilo antigo à *devotio* necessária ao acto litúrgico. Esta distinção não era ainda tão contrastante em Monteverdi — é um facto que é sobretudo nos madrigais e nas formas primigénitas da ópera proto-barroca que podemos encontrar os traços da *seconda prattica*, mas também encontramos aí uma das suas obras sacras mais importantes as *Vespro della Beata Vergine* (1610). A formulação de Christophe Bernhard, um teórico discípulo de Heinrich Schütz, é bem explícita quanto ao itinerário principal desta taxinomia na música europeia: “Also wird er [Contrapunctus gravis] Stylus antiquus genennet, auch wohl a Capella, Ecclesiasticus, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket und weil solchen der Papst allein in seiner Kirchen uns Cappelle beliebet”.

*divine* (coro feminino e orquestra, 1943/44) e expressou-a com clareza nos símbolos escatológicos que sustentam algumas das suas obras mais emblemáticas: *Quatuor pour la fin du temps* (1940/41), *Visions de l'Amen* (dois pianos, 1943), *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (piano, 1944). Em *Et expecto resurrectionem mortuorum* (orquestra, 1964), o sentido cosmológico do acontecimento cristológico ficou patente no seu desejo, algo irrealizável, de estrear a obra num lugar (por exemplo, junto de um grande glaciar) onde a força da natureza pudesse tornar-se metáfora da figura teológica que Messiaen pretendia comentar.

“O senhor é o São Francisco de Assis da música”. Nestes termos se expressou Albert Decaris por ocasião da entrada de Messiaen para a secção de música da Academia Francesa, em 15 de Maio de 1968. Ao tempo, ninguém adivinharia que, quinze anos depois, a Ópera Garnier levaria a cena aquela obra que, sob o ponto de vista musical e teológico, se poderá considerar culminante: nada mais que a ópera *Saint François d'Assise*, género musical que Messiaen havia considerado ultrapassado, e que não teria abordado se não fosse a provocação de André Malraux e Georges Pompidou. Messiaen não teve dificuldade em escolher o tema: “Deveria ser religioso, mas também maravilhoso, e devia permitir a presença dos pássaros. Não levei muito tempo a descobrir que a figura de São Francisco de Assis permitiria tudo isso. São Francisco é também uma imagem de Cristo: morreu aos trinta e três anos, foi casto, pobre e humilde; trazia inscritos na sua carne os estigmas da Paixão. Sempre pensei que não era possível pôr em cena a Paixão de Cristo, mas São Francisco permitiria uma aproximação. Além do mais tinha por ele uma grande afeição, considerava-o meu confrade, pois ele falava com os pássaros”. Ao lado de São Francisco, figura crística, Messiaen colocou o Anjo da cor e da luz — figura central já no *Quatuor pour la fin du temps* —, autêntico comentar teológico, em cujas palavras se poderá encontrar o cerne da atitude estética de Messiaen: “Deus deslumbra-nos por excesso de verdade. A música transporta-nos para Deus por déficite de verdade”.

#### *Stockhausen, um imaginário holístico*

Stockhausen destaca três eixos ou orientações fundamentais na sua obra: fazer música com liberdade absoluta, independente de qualquer regra exterior e livre de limitações musicais; criar sempre algo novo, único, original; nesse percurso criativo, Stockhausen tem a profunda convicção de se deixar guiar (ele usa frequentemente o termo “das Geistig-Geistliche”, para explicar essa possessão criativa, expressão que procura conciliar duas dimensões distintas, a racional e a espiritual)

Deixar-se livremente guiar em relação ao novo, é uma das primeiras indicações religiosas na música de Stockhausen. Ele pretende que a sua música seja entendida como um contínuo louvor a Deus — mesmo se este significante não dependa apenas dos significados herdados da cultura judaica e cristã. No elogio da *Neue Musik*, Stockhausen celebra a liberdade face a convenções estéticas, aos constrangimentos sociais e às ideologias políticas, mas dá testemunho também de uma religiosidade explícita, nota que o distancia de quase todos os seus *compagnons de route*.

As composições de Stockhausen foram continuamente referidas ao “Geistig-Geistliche”, o que se percebe facilmente pelos títulos de muitas das suas obras, como por exemplo, *Choral* de 1950, *Prozession* de 1967, *Mantra* de 1970, *Inori* de 1973, etc. Estes títulos relacionam imaginários litúrgicos e concepções de inspiração divina, e identi-

ficam composições livres de regras, de regulamentações, de tradições para explorar novos modos de relacionar a poética musical e o sagrado. *Kreuzspiel* de 1951, *Telemusik* de 1966, *Hymnen* de 1966/67 e *Trans* de 1971 apontam também para uma dimensão religiosa, mas, intencionalmente, situam-se na fluidez dos contornos do campo político, religioso e musical. Mesmo as obras cujos títulos remetem para a forma abstracta, como *Punkte* de 1952/62, *Kontra-Punkte* de 1953/53, *Zeitmaße* de 1955/56, *Gruppen* de 1955/57, *Zyklus* de 1959, *Carré* de 1959/60, *Kontakte* de 1958/60, e *Momente* de 1962-64/69, são por ele apresentadas como dependentes dessa força que forma e transcende o espaço e o tempo por meio da “Geistig-Geistliche”.



Em meados do séc. XX a música electrónica tornou-se no meio através do qual o ideal de liberdade e a estética do novo se poderiam realizar de uma forma radical. Stockhausen compôs *Gesang der Jünglinge*, cujo texto foi extraído do hinário tradicional, o *Gotteslob*. Nessa realização, Stockhausen livrou as palavras da sua fixação discursiva e transferiu-as, segundo o seu próprio discurso, para o universo ilimitado das vibrações sonoras. Acerca

desta obra, Stockhausen dirá: “Foi a minha primeira oração pública em forma de música” (*Licht-Blicke*, in: *Texte* 6, 205). Nesta criação musical, o compositor terá pretendido libertar o acto de rezar dos traços do medo arcaico dos deuses. Tal como as práticas orantes, a obra musical afigura-se-lhe como um instrumento de interlocução: “Sinto prazer em trabalhar contigo, Deus, tu és o absoluto génio”<sup>26</sup>.

O compositor manifestou, muitas vezes, o desejo de criar música que exprimisse claramente a sua relação com o divino, pois “tudo na minha música é uma extensão daquilo que eu experiencio como Criação” (*loc. cit.*). Considera que todas as coisas são uma exaltação de Deus de formas muito variadas: “todas as manifestações da natureza louvam a Deus” (*loc. cit.*). Para Stockhausen, tudo na natureza é uma vibração do génio do ser divino, e na música, as vibrações humanas formam as vibrações da natureza transcendendo as funções da linguagem racional. Considera-se um místico — “misticismo é aquilo que começa onde a razão termina as suas explicações” (1998: 20) —, pois como compositor procura constantemente Deus, busca que o leva a uma profunda admiração pelo cosmos.

Stockhausen tem uma visão cósmica de Deus baseada numa teologia da Criação — que é certamente a palavra mais ecuménica das tradições judaica e cristã, uma vez que, enquanto religiões da história, encontram nas doutrinas da Criação um terreno de aproximação com as religiosidades de recorte cósmico. É no domínio dessas referências que devem ser lidas as suas referências aos “raios cósmicos” enquanto veículos de comunicação com o “Espírito da Criação: “se, nos melhores momentos, utilizo toda a minha competência como construtor, é necessário que algo de um mundo desconhecido entre na minha construção” (*loc. cit.*).

<sup>26</sup> Apoiamo-nos aqui numa entrevista concedida por Stockhausen à Swiss Radio (1998) pela ocasião do seu 70º aniversário: *cit. apud* Peters, 1999: 100.

Stockhausen continua a sua procura do desconhecido e do absolutamente novo através de um grande projecto *Licht*, começado em 1977 e ainda não terminado, que é constituído por sete óperas que correspondem aos sete dias da semana. *Licht* é uma obra que se insere numa tradição de teatro religioso, pois representa a condição humana como expressão dos mais altos desígnios divinos. Nela Stockhausen vê o conflito entre Lúcifer e o arcanjo Miguel de uma forma pouco tradicional e pouco solene — o humor substitui a *gravitas* religiosa —, o que se afasta da tradicional pompa e solenidade dos rituais operáticos religiosos. Reconstrói as ideias essenciais de um mito através de um imaginário e de um idioma que pretendem ser transculturais e eternos. Pode-se considerar que a moral de *Licht* é a da redenção que resgata a humanidade de uma condição fragmentada e a da restauração da primordial relação de toda a criação com o divino<sup>27</sup>.

Depreende-se destas notas que o acto de composição musical é, para Stockhausen, como o é para Messiaen, um acto religioso, um acto de religação do mundo com algo que o transcende ou com algo que aponta para o sentido do seu mistério. No entanto, os dois compositores não podem ser lidos a partir da mesma chave de identificação religiosa. O misticismo de Messiaen resolve-se numa linhagem crente que ele confessa, apresenta-se perfeitamente situado numa dada religião histórica. Stockhausen tem em relação às religiões históricas a mesma liberdade que demonstra em relação às tradições musicais. Trata-se de uma religiosidade recomposta individualmente, que se concentra no desejo de lançar mão de todos os signos religiosos que o ajudem a desvelar os mistérios do mundo, e o mistério do próprio acto de criação musical.

Stockhausen pode ser, assim, apresentado como um *bricoleur* espiritual muito próximo de um conjunto vasto de orientações psico-religiosas actuais<sup>28</sup> que traduzem uma revalorização da via mística da experiência religiosa. Já Weber havia discernido uma dupla caracterização das práticas culturais e rituais de auto-aperfeiçoamento: as de natureza ética e as de recorte místico<sup>29</sup>. No primeiro caso, o crente parte na demanda de perfeição pela via prática, na qual procura dar cumprimento às orientações éticas recebidas de Deus; no segundo, privilegia-se a aquisição de um determinado estado de iluminação, um certo *habitus*, uma possessão, que sinaliza uma experiência salvífica. Mas se o místico de que falava Weber procurava aquele sentimento em referência a um Outro transcendente, o místico-esotérico contemporâneo tende a peregrinar nas sendas de uma via mística intramundana, interiorizando as concepções mais correntes de felicidade.

Esta orientação mística intramundana implica a percepção de um *continuum* entre o corpóreo e o espiritual, a constituição de uma mundividência monista na qual se persegue aquela unidade fundamental do real, lugar de encontro entre o Eu e o Cosmos. Este fervor holístico, no contexto dos neo-esoterismos, conduz a cosmologia às margens de uma cosmofia, transmuta a antropologia em antroposofia, e a teologia em teosofia (cf. Beckford, 1984; Schlegel, 1990: 276-284; Champion, 1990: 30, 39). Enquanto cosmofia, o esoterismo místico mostra-se um tenaz adversário da ciência construída sobre o paradigma racionalista moderno, cujos resultados são julgados

<sup>27</sup> Ver: Maconie, 1990: 291-294; Bruno, 1999; Bandur, 1999.

<sup>28</sup> Orientações que se aproximam daquilo que J. Maître denominou “nebulosa de heterodoxias” (cf. 1987), F. Champion chamou “nebulosa místico-esotérica” (cf. 1990), J.-L. Schlegel qualificou de “neo-esoterismo” (cf. 1990), e A. Vergote designou de “nebulosa psico-religiosa” (cf. 1995).

<sup>29</sup> Troeltsch viria a sistematizar, na esteira de Weber, as notas do ideal-tipo “místico”.

genericamente desumanizantes. O mundo não é lido no quadro de uma rigorosa e disciplinada separação entre pessoa e natureza, sujeito e objecto, antes é pensado como Cosmos habitado por uma nebulosa identidade energética — a energia é o Uno que permite aproximar saberes passados e presentes e unificar a realidade. Nesta demanda de unidade e sentido os neo-esoterismos não recuperam necessariamente as velhas alquimias, antes recorrem a dados científicos, aproveitando as “novas alianças” propiciadas pelo amolecimento das fronteiras do científico, que integram em sínteses de tipo gnóstico. Ao conhecimento estilhaçado, perdido em corpos disciplinares incomunicáveis opõe-se, pois, “O Conhecimento”, expressão de uma gnose que procura galgar a separação entre o humano e o divino, dualismo que é claramente repudiado e que é assossiado à herança da cultura religiosa abraâmica.

*Kagel, uma “teologia” do ateísmo?*

Nesta procura dos lugares que possam organizar um percurso sobre o lugar do religioso na produção musical da segunda metade do século XX, pensámos que Mauricio Kagel, poderia fornecer-nos o material necessário à contituição de mais algumas hipóteses interpretativas. Neste caso, as nossas observações remetem particularmente para uma obra: *sankt-bach-passion* (Frankfurt: Verlag C. V. Peters, 1985). A obra nasceu de uma encomenda de 1979, para os Berliner Festwochen, começou a ser realizada em 1981. A obra foi finalmente estreada no dia 9 de Setembro de 1985. Trata-se de uma *Paixão* quanto à sua arquitectura — corais, recitativos, árias, etc. —, mas não é uma narrativa da Paixão de Jesus Cristo segundo um dos evangelistas, ou segundo uma qualquer outra fonte: é da *Paixão* de Bach que se trata:

Há já algum tempo que me ocupo dele [Bach] de maneira intensiva, o ponto culminante foi o Chorbuch (1978). Até hoje, a quantidade de emoção contida num simples coral protestante de Bach permaneceu um mistério para mim. Em 1975 ou 1976, comecei a acalentar a ideia de realizar com a pessoa de Bach um vasto projecto<sup>30</sup>.

Bach não aparece como personagem cénica, mas na figura de um recitante cujo estatuto se aproxima daquela função culminante que nas *Paixões* de Bach têm as palavras de Jesus. Se a biografia de Bach invade a narrativa, o mesmo não se pode dizer do seu idioma musical. A obra situa-se com clareza no percurso criativo de Kagel:

Eu comecei por aquilo que não queria, e muitas vezes é isso que um compositor rejeita que acaba por estimular a sua imaginação. Por isso, nada de citações de Bach [...]. Eu queria confrontar-me com o super-pai Bach apenas por intermédio da minha própria música.

Kagel não renuncia, no entanto, às possibilidades que seu idioma serial encontra nos esquemas numerológicos e nas formalizações combinatórias de tecnemas, como aqueles que B-A-C-H permite — aproximação clara à dimensão mais racionalista da obra de Bach. O recurso aos mistérios da arte combinatória, neste e noutros itinerários

<sup>30</sup> Este e os fragmentos seguintes pertencem a uma entrevista conduzida por W. Klüppelholz (cf. Kagel, 2002).

musicais no século XX, permite a superação da arbitrariedade do sistema, problema mais agudo agora que os idiomas musicais não são articuláveis a partir de uma gramática de consensos.



Eu gostaria de ser um verdadeiro cabalista. Sou-o apenas intuitivamente e em estado bruto, esforçando-me por compreender cada vez melhor a significação escondida dos números e das proporções. O mesmo se pode dizer, sem dúvida de Bach: ele utilizou uma numerologia que, na sua época, era conhecida na arte da composição, mas que ao mesmo tempo não deixa de fazer pressentir misteriosas relações [...]. Dos números do nome de Johann Sebastian Bach deduzi ritmos que por seu lado deram origem a novas estruturas. Vogais, consoantes, número sílabas e de palavras, transformei tudo isso em séries de durações, intensidades e alturas, e em proporções formais.

Tal como nas *Paixões* de Bach, a montagem textual é essencial na organização da narratividade musical. No caso de *sankt-bach-passion*, encontramos uma pluralidade de fontes que fazem parte dos *Bach-Dokumente*. O resultado é uma montagem de elementos textuais heteróclitos que reúnem pedaços de biografias ou necrologias de Bach e fragmentos de textos vários usados pelo próprio Bach nas suas obras, adaptados, recompostos segundo lógicas combinatórias que vão fornecendo a Kagel o material sintático principal:

Esta obra tem que ver com a categoria de *música pura com texto*. Como acontece frequentemente em Bach. A música pura não é uma música que evita a palavra, mas uma música em que a palavra se torna música.

A obra, seguindo, pois, as necrologias deixadas por Carl Philipp Emanuel Bach e por Johann Friedrich Agricola, e manuseando, entre outros, fragmentos dos textos das cantatas de Bach, narra a sua história de vida apresentada como um calvário de sofrimentos, explorando o contraste entre as condições penosas de existência de um *cantor* que não chegou ao topo das honrarias do seu tempo mas que produziu uma obra musical capaz de sobreviver a qualquer tempo. Esse material é organizado segundo a ar-

quitectura das *Paixões* realizadas por Bach num jogo de paródia que é inverso àquele que a história da música e o próprio Bach conheceram: a utilização de um tema popular, ou dito profano, numa composição religiosa. No caso de *sankt-bach-passion* é uma forma religiosa que é agora objecto do *bricolage* “profano”.

Kagel “crê” em Bach, como o sugere a epígrafe da obra, frequentemente repetida por ele próprio em diversas circunstâncias: “Acontece que nem todos os músicos acreditam em Deus, mas todos acreditam em Bach”.

JHM	realizado para
allerunterthänigst	ELE
in tiefster	com toda a humildade
Devotion	na mais profunda devoção
verfertigt	e
und	dedicado
Zum Andenken	à sua memória
gewidmet	
Mauricio Kagel	Mauricio Kagel

No quadro da trajectória exploratória que organiza este artigo interessa sublinhar esse efeito de substituição de Cristo por Bach. Bach não é, como o poderia ser para Messiasen, uma figura crística, ou seja, uma figura que sob o impulso de uma exegese espiritual se apresenta como um *alter Christus*, um ser transparente onde se descobrem os traços da imitação de Cristo. Na obra de Kagel, trata-se literalmente de uma substituição ou de uma apropriação de tipo prometaico — o homem toma o lugar de Deus. É assim uma obra muito moderna, na medida em que nessa atitude se descobrem os traços da narrativa moderna da emancipação face a todas as heteronomias, essa trajectória que Nietzsche interpretou como um deicídio e como tentativa frustrada de substituição de Deus pelas categorias da razão — tentativa que seria causa do niilismo ocidental moderno.

O *Gott ist tot* nietzscheano não é propriamente a afirmação de uma convicção interior, a enunciação de um princípio provocatório, uma explicação, mas antes uma interpretação-avaliação do sentido-destino da trajectória moderna. Assim, deveremos

compreender o niilismo nietzscheano como acontecimento propriamente europeu, a característica mais universal da modernidade, simultaneamente uma história e um destino. O niilismo surge assim como a crónica de um apagamento, apagamento daquele horizonte integrador, horizonte de sentido a que o cristianismo havia dado corporeidade, progressivamente esvaziado pela crença nas categorias da razão iluminista e pela afirmação da técnica como a grande educadora da modernidade. Neste contexto, Nietzsche acaba por identificar a religião, sobretudo na sua figura judaico-cristã, com a expressão de uma vontade doente que contamina toda a vontade, como contra-valor que foi criado por castas sacerdotais, ou, nas suas formas mais sublimes (Buddha, Jesus de Nazaré), como expressão da quinta-essência de uma vontade de poder que se precipita na direcção do seu declínio e que, numa última lamentação, antes de consumir a sua absoluta auto-anulação, anuncia o evangelho do nada (cf. Serra, 1991).

O próprio Nietzsche apresentou o seu pensamento como uma “escola da suspeita”<sup>31</sup>, na qual os valores tradicionais do passado são questionados e toda a verdade interpretada como perspectiva<sup>32</sup>. O perspectivismo nietzscheano é a outra face do fim da metafísica e a morte de Deus a expressão mais eloquente desse crepúsculo; a morte do cristianismo acompanha a morte da metafísica<sup>33</sup>. Este deicídio cultural não se refere apenas ao teísmo metafísico mas abrange explicitamente a identidade das representações judaico-cristãs de Deus. Aliás, o Deus cristão, para Nietzsche, é uma das mais degradadas representações do divino, porque se define como aquele que contradiz a vida em vez de transfigurar<sup>34</sup> — o Deus da cruz amaldiçoou a vida<sup>35</sup>; daí a afirmação “Dionísio contra o Crucificado”<sup>36</sup>. A própria fé neste Deus é a causa do niilismo “cansado”, porque este Deus é o “não” à vida: “o nada diviniza-se em Deus; a vontade fica reduzida a nada”<sup>37</sup>. A este niilismo Nietzsche opõe um outro, expressão activa de um renovado “sim” à vida: “Morreram todos os deuses. Queremos que agora viva o super-homem”<sup>38</sup>.

Essa substituição de Deus por uma razão musculada, que é para Nietzsche a causa do niilismo, pode encontrar um emblema estético na 8.<sup>a</sup> Sinfonia de Mahler (a “Sinfonia dos Mil”) que pode ser vista como uma celebração estética da redenção da humanidade, nesse percurso que vai desde o hino cristão *Veni Creator Spiritus* até à cena final do *Fausto* de Goethe, montagem que pretende ilustrar essa síntese perseguida por Mahler nesta obra, a síntese entre a *Caritas* cristã e o *Eros* criador. Na obra de Kagel, o “Cristo, nosso redentor” passa a “Bach, nosso redentor”, e o célebre “Ein feste Burg ist unser Gott” é agora “Ein feste Burg ist unser Bach”. O Evangelho que era o suporte essencial das montagens que organizam as *Paixões de Bach* são substituídas por fontes documentais, necrologias. Kagel não seguiu aqui uma via frequente noutros criadores, a do sublinhado a traço grosso de todos os traços históricos das narrativas da Paixão de Jesus Cristo, procurando assim arrancar a máscara do Cristo dos dogmas e das de-

<sup>31</sup> As citações e referências seguintes seguirão a seguinte edição alemã: *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, München 1954-1965. Neste caso cf. *Werke* I, 437; II, 3.

<sup>32</sup> Cf. *Werke* II, 567s, 861; III, 441,844

<sup>33</sup> “O cristianismo é platonismo para o povo”. *Werke* II, 566.

<sup>34</sup> Cf. *Werke* II, 1178.

<sup>35</sup> Cf. *Werke* III, 773.

<sup>36</sup> Cf. *Werke* II, 1159; III, 778, 773.

<sup>37</sup> *Werke* II, 1178.

<sup>38</sup> *Werke* II, 240.

voções, deixando a nu a sua humanidade<sup>39</sup>. Kagel substitui o actor principal por um outro; substitui a figura divina pela biografia de um músico que podia representar, de forma concreta, o poder criativo humano. Aí deve ser lido esse contraste entre uma obra com tal poder de atracção, por um lado, e uma existência vergada ao peso das dificuldades — mesmo se a sua apresentação como “mártir” possa não ter apoio historiográfico —, contraste em que se torna mais explícita a apresentação do *cantor* como porta-voz de um absoluto que se não pode já dizer religiosamente<sup>40</sup>.

Clytus Gottwald viu neste jogo de substituições algo que, de certa forma, se pode encontrar já virtualmente na obra de Bach, uma vez que a qualidade espiritual da sua música parece desprender-se de determinações confessionais ou até das limitações de uma religião histórica (cf. 1988: 156) — esta oposição entre o espiritual e o religioso é um tópico recorrente em alguns imaginários contemporâneos. Há nesta perspectiva de análise algo que se pode aproximar da leitura que Adorno (cf. 2002) faz da *Missá*

<sup>39</sup> A teologia protestante alemã dos séc. XVIII e XIX conheceu, na direcção do seu espaço epistemológico, migrações várias oriundas do racionalismo iluminista e do historicismo. Este processo veio mesmo a determinar a construção de um projecto teológico, no séc. XIX, apelidado de “teologia liberal” (cf. Teixeira. 1997: 80-84). Nomes como os de Herman Samuel Reimarus, Gotthold Ephraim Lessing no séc. XVIII, e David Friedrich Strauss, Albrecht Ritschl e Adolf von Harnack assumem, na história das ideias filosóficas e teológicas, uma incontornável relevância. Mesmo correndo o risco do esquematismo, poder-se-á dizer que a “teologia liberal” protestante assumiu como tarefa fundamental a adequação da mensagem cristã ao mundo moderno, submentendo, para tal, a Bíblia e a tradição a uma analítica moldada pelo método histórico-crítico. Assim, por exemplo, floresceram numerosas tentativas de reconstrução da “verdadeira” figura (histórica) de Jesus. A famosa obra de Albert Schweitzer (*Geschichte der Leben Jesu Forschung*, Tübingen — a 2.ª ed. é de 1913) surge, ainda hoje, como o mais notável estudo do substracto ideológico de todas aquelas construções historicizadas da figura de Jesus.

<sup>40</sup> Há nesta atitude estética vestígios de uma espécie de teologia negativa que se esboça entre o interdito da nomeação do ser divino e a impossibilidade de o conhecer, ou com ele comunicar. Como há também traços dessas leituras “não-religiosas” do cristianismo que as teologias alemãs desenvolveram no contexto do pós-guerra — as teologias da “morte de Deus” e as teologias da secularização. Dietrich Bonhöffer é, neste domínio, um testemunho importante. É nas cartas que escreveu no cativeiro, entre 5 de Abril de 1943 e 9 de Abril de 1945 — respectivamente, data do seu encarceramento na prisão de Berlim-Tegel e data da sua execução pela Gestapo —, que podemos encontrar a derradeira reflexão sobre a condição secularizada do Ocidente, condição designada por conceitos como “arreligiosidade” (*Religionslosigkeit*), “maturidade do mundo” (*Mündigkeit*), “mundanidade” (*Weltlichkeit*), “imanência” (*Diesseitigkeit*) — estas cartas foram reunidas numa publicação póstuma: *Widerstand und Ergebung*, München 1955. Partindo de pressupostos valorativos optimistas quanto à leitura da experiência moderna, Bonhöffer desenvolve um discurso crítico muito amplo: crítico em relação à apologetica eclesial, que continuava a reivindicar um lugar próprio para a experiência religiosa lendo os limites e as carências humanas como brechas de religiosidade; crítico em relação à claudicação da fé perante os desenvolvimentos do mundo moderno a que “teologia liberal” conduzia; crítico, ainda, em relação ao “positivismo da revelação” presente na distinção entre fé e religião de Karl Barth (cf. *ibid.* 178s, 210s, 216, 219s, 234s). A proposta de Bonhöffer pode encontrar-se numa carta de 18 de Julho de 1944 (cf. *ibid.* 244-246); neste registo epistolar, o autor procura explicar que Jesus não apelou a uma nova religião mas à vida, que a Bíblia não é um livro religioso e que apenas a via da solidariedade com o sofrimento de Deus em Cristo, vivida num mundo privado de Deus e de religião, pode dar sentido, nas condições actuais, a uma experiência cristã. Tal pressupõe a distinção barthiana que distancia fé e religião, embora compreendida de forma distinta. É que, para Bonhöffer, a fé, ao contrário da religião, é “um acto total”, “um acto de vida”, e não um qualquer território demarcado na geografia da existência. A fé como adesão a Cristo, compreendida no quadro da solidariedade já enunciada, não dá origem a uma religião, estruturada na relação de dependência criatura-criador, antes conduz a um “encontro”, categoria definida em termos paradoxais: o encontro traduz-se no descobrimento de uma resposta global para a questão do sentido, mas tal descoberta não nega, antes reafirma, a incontornável ausência de Deus no mundo — é precisamente a experiência do mundo como mundo-privado-de-Deus e a consciência de que Deus é um Deus-negado-pelo-mundo que pode garantir esta nova pertinência da fé cristã enquanto atitude. Apesar de Bonhöffer não ter tido possibilidade de concretizar, de uma forma mais ampla, quais as consequências da sua leitura não-religiosa do cristianismo, as suas reflexões na prisão tiveram um eco notável em inúmeros espaços culturais.

*Solemnis* de Beethoven, que nela viu uma ruptura traduzida na renúncia a qualquer delimitação da produção estética pela prática ritual — literalmente, a *Missa Solemnis* não cabe na missa católica romana.

Em nosso entender, estamos perante uma sobrevivência de um dos filões clássicos do ateísmo alemão: esse ateísmo de Feuerbach explicado como redução antropológica da teologia<sup>41</sup>. Ludwig Feuerbach escrevia em *A essência do cristianismo* (1841) que a “antropologia é o mistério da teologia”<sup>42</sup>, afirmação programática que correspondia à sua própria trajectória pessoal. Teólogo de formação, escreveu a seu respeito: “Deus foi o meu primeiro pensamento, a Razão o segundo, o Homem o terceiro e último”<sup>43</sup>. A humanização de Deus, a resolução da teologia em antropologia<sup>44</sup> é, no pensamento de Feuerbach, a realização fundamental dos tempos modernos<sup>45</sup>. Tal humanização de Deus renuncia àquela síntese entre razão e fé a que a direita hegeliana procurou dar posteridade, desenvolvendo o seu discurso na esfera de uma racionalidade desmistificadora.

A religião, definida por Feuerbach como a consciência do infinito, é simplesmente a consciência que o homem tem da sua *essência*, que não é finita ou limitada, mas infinita (cf. 1973: 198). Os dois fragmentos que aqui se reconhecem são amplamente explícitos quanto à constituição de um ateísmo antropológico no pensamento de Feuerbach:

O objecto do homem é apenas a sua própria essência objectiva. Assim o pensamento do homem, assim os seus sentimentos, assim o seu Deus: Deus tem tanto valor quanto o homem, e não mais. A consciência de Deus é a *consciência de si* do homem, o conhecimento de Deus é o *conhecimento de si* do homem. A partir do seu Deus tu conheces o homem e, inversamente, a partir do homem o seu Deus: os dois são um. Deus é para o homem o seu espírito, a sua alma, o seu coração, e o próprio do espírito humano, a sua alma, o seu coração, isso é o seu Deus: Deus é a interioridade manifesta, expressão reflexa do homem; a religião é o solene desvelamento dos seus tesouros escondidos, testemunha dos seus pensamentos mais íntimos, a confissão pública dos seus segredos de amor (*ibid.* 129s).

A religião, pelo menos a cristã, é a relação do homem consigo próprio, mais exactamente, com a sua essência [...]. O ser divino é apenas a essência do homem, ou melhor, a essência do homem, separada dos limites do homem individual [...], contemplada e honrada num outro ser, um outro particular, distinto de si (*ibid.* 131).

A liquidação de Deus do universo psíquico do homem é, assim, a condição de possibilidade para a afirmação de uma nova humanidade responsabilizada pelo seu destino. Tal pressuposto do pensamento de Feuerbach interioriza um princípio que terá

<sup>41</sup> Clytus Gottwald foi perspicaz na descoberta que fez na obra de Kagel de uma “teologia do ateísmo”, mas não soube recuar até às fontes alemãs desse ateísmo (cf. 1988: 152-159).

<sup>42</sup> Tivemos acesso à tradução francesa: cf. 1973: 93.

<sup>43</sup> Esta declaração faz parte de um célebre texto incluído na edição completa da sua obra: *Fragmente zur Charakteristik meines philosophischen curriculum vitae*, in *Gesammelte Werke* X (hergs. von W. Shuffenhauer, I-X, Berlin 1967-1972), 178.

<sup>44</sup> Ou anti-teologia, como lhe chamou Karl Barth (cf. 1960: 486).

<sup>45</sup> A teologia não se tinha refeito, ainda, da crise que a tinha habitado durante o período da *Aufklärung*. Para além da teologia ortodoxa, que procurava sobreviver na luta contra o racionalismo, emergia um teologia liberal, de inspiração hegeliana, desvinculada de qualquer pertença eclesiástico-institucional.

uma assinalável posteridade: as representações religiosas são projecção, num além mítico, das necessidades e desejos da consciência humana; a essência da religião é a própria “re-flexão” do género humano e Deus A consciência humana, na vertigem da sua própria essência infinita, projecta-se, alienando-se, numa alteridade parasitária que só sobrevive à custa dessa mesma essência infinita. É a dissimulação desta realidade – que este infinito é propriedade do género humano – que caracteriza o estágio religioso (infantil) da humanidade. A religião fica, assim, instalada no território do sonho, do imaginário, como expressão da consciência do ser humano, e Deus deixa de ser pensado como alteridade que pode estabelecer uma relação, para ser criticado enquanto representação que traveste a própria consciência humana<sup>46</sup>. Por isso mesmo, o ateísmo de Feuerbach, além de antropológico, pode ser qualificado de hermenêutico, tendo em conta esta vontade de desconstrução das representações que escondem a realidade<sup>47</sup>. É neste sentido que a obra de Kagel pode ser lida como emblema de uma “teologia do ateísmo”, de uma espiritualidade, dentro dos limites da razão, que espera encontrar na sublimidade da experiência estética uma porta para a redenção possível.

---

### Concluindo

---

O presente artigo pretendeu articular um conjunto teórico interpretativo do fenómeno de disseminação do crer nas sociedades que experimentaram essa trajectória cultural caracterizada geralmente a partir do conceito de secularização. Nessa trajectória, a religião deixou de ser o centro articulador do social e passou a existir como sub-sistema numa sociedade marcada por um pluralismo de referências cada vez mais amplo – não se perca de vista, no entanto, que esse processo diz respeito ao funcionamento social do crer, ou seja, às estruturas de credibilidade em geral, e não apenas ao funcionamento das intuições religiosas. Deixando as instituições que representavam o religioso de poder controlar os limites do crer, bem como a forma de o articular a práticas sociais, o campo simbólico religioso ficou disponível para investimentos vários: desde os fenómenos de recomposição do religioso que remetem para a figura do sagrado emancipado face às instituições religiosas, até aos modos de *bricolage* que se apropriam dos mitemas religiosos segundo lógicas independentes da tradição que os legitimava e da autoridade que os vigiava e organizava. Este contexto serviu-nos para lançar um conjunto de hipóteses acerca da relação entre imaginários religiosos e poética musical. Essas hipóteses foram testadas na obra de três compositores marcantes na segunda metade do século XX: Messiaen, Stockhausen e Kagel. Esperemos que este texto possa ser o ponto de partida para uma topografia do religioso na poética musical contemporânea, trabalho que em grande medida está por fazer.

<sup>46</sup> A afirmação bíblica, “Deus criou o homem à sua imagem” (Gen 1,27), é vertida antropológicamente num novo princípio: *Homo homini deus est*. Cf. Feuerbach, 1973: 250, 426.

<sup>47</sup> Não deixa de ser significativo que o título originalmente previsto por Feuerbach para esta obra fosse *Conhece-te a ti mesmo*. A crítica da religião é, assim, no seu programa filosófico, um instrumento hermenêutico para o conhecimento do género humano.

---

## Bibliografia

---

- ADORNO Theodor W. (2002), *Alienated Masterpiece. The Missa Solemnis*, in: *Essays on Music*, London: University of Califórnia Press. \_\_\_\_ (1994<sup>4</sup>) *Vers une musique informelle*, in: *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*, London: Verso.
- BALANDIER Georges (1994), *Le Dédale. Pour finir avec le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Fayard.
- BANDUR Markus (1999), *The Composition of Meaning: Construction and Semantics in Karlheinz Stockhausen's Luzifer-Gruss vom Samstag aus Licht*, in: *Perspectives of New Music* 31/1, 157-178.
- BARTH Karl (1960<sup>3</sup>), *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte*, Zürich.
- BECKFORD James A. (1984), *Holistic imagery and ethics in new religious and healing movements*, in *Social Compass* 31, 259-272.
- BRUNO Pascal (1999), *Donnerstag aus Licht. A New Myth, or Simply an Updating of a Knowledge?*, in: *Perspectives of New Music* 31/1, 133-156.
- BÜRGER Peter (1993), *Teoria da vanguarda*, Lisboa: Vega.
- CERTEAU Michel de (1990), *L'Invention du quotidien*, I. *Arts de faire*, Paris: Gallimard [1980]. \_\_\_\_ (1987) *La faiblesse de croire*, Paris: Seuil. \_\_\_\_ (1974) *Le christianisme éclaté* (en collaboration avec Jean-Marie Domenach), Paris: Seuil.
- CHAMPION Françoise (1990), *La nébuleuse mystique-ésotérique. Orientations psychoreligieuses des courants mystiques et ésotériques contemporains*, in Idem / Danièle HERVIEU-LÉGER, éd., *De l'émotion en religion. Renouveaux et traditions*, Paris: Centurion.
- DOBBELAERE Karel (1981), *Secularization. A Multi-Dimensional Concept*, London: Sage Publications.
- DUBY Georges (1976), *Le temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, Paris: Gallimard.
- DUQUE João (2001), *Estética e religião. História de um desencanto?*, in: *Communio* 18/1, 5-14.
- FERREIRA Manuel Carmo (1989), *Hegel e Nietzsche, hermeneutas da modernidade*, in António MARQUES (org.) *Friedrich Nietzsche: Cem anos após o projecto "Vontade de Poder – Transmutação de Todos os Valores"*, Lisboa: Vega.
- FEUERBACH Ludwig (1973), *L'Essence du christianisme*, trad. de l'allemand, Paris: Maspero.
- FREITAS Manuel da Costa, *O ateísmo hermenêutico de Feuerbach*, in José BARATA-MOURA / Viriato Soromenho MARQUES (org.), *Pensar Feuerbach* (Actas e Colóquios 4), Lisboa: Colibri / Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa 1993.
- GAUCHET Marcel (1985), *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris: Gallimard.
- GOODY Jack (2003), *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris: La Découverte.
- GOTTWALD Clytus (1988), *Bach, Kagel et la théologie de l'athéisme*, in: *InHarmoniques* 4, 152-169.
- HABERMAS Jürgen (1981), *Theorie des kommunikativen Handels I-II*, Frankfurt: Suhrkamp.
- HEELAS Paul (1996), *The New Age Movement. The Celebration of the Self and the Sacralization of Modernity*, Oxford: Blackwell.
- KAGEL Mauricio, *About the "st. bach passion"* (Conversation with Werner Klüppelholz), in: *sankt-bach-passion*, CD Audivis/Naïve 2002.
- LÜBBE Hermann (1965), *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*, Freiburg/München.

- MACONIE Robin (1990), *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford University Press 1990.
- MAÎTRE Jacques (1987), *Régulations idéologiques officielles et nébuleuse d'hétérodoxies. A propos des rapports entre religion et santé*, in *Social Compass* 34, 353-364.
- MASSIN Brigitte (1989), *Olivier Messiaen. Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Ed. Alinea.
- MCGUIRE Meredith B. (1985), *Religion and Healing*, in Phillip E. HAMMOND, ed., *The Sacred in a Secular Age*, University of California Press, 268-284.
- NIETZSCHE Friedrich (1954-1965), *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. K. Schlechta, München.
- PADDISON Max (2001), *Postmodernisme et la survie de l'avant-garde*, in: Irène DELIÈGE / Idem, *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, Pierre Mardaga Éditeur, 249-266. \_\_\_\_ (1993), *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge University Press.
- PEREIRA Miguel Baptista (1990), *Modernidade e tempo. Para uma leitura do discurso moderno*, Coimbra: Livraria Minerva.
- PETERS Günter (1999), "...How Creation is Composed": *Spirituality in the music of Karlheinz Stockhausen*, in: *Perspectives of New Music* 37/1, 97-131.
- SCHALZ Nicolas (1985), "Musique sacré". *Naissance et évolution d'un concept*, in: *La Maison-Dieu* 164, 87-104. \_\_\_\_ (1971), *La notion de "musique sacré". Une tradition récente*, in: *La Maison-Dieu* 108, 32-57.
- SCHLEGEL Jean-Louis (1990), *Néo-ésotérisme et modernité*, in: Roland DUCRET / Danièle HERVIEU-LÉGER / Paul LADRIÈRE (Centre Thomas More), éd., *Christianisme et modernité*, Paris: Cerf, 273-293.
- SERRA José Pedro (1991), *O anúncio da morte de Deus*, in: *Didaskalia* 21/1, 79-89.
- SHINER L. (1967), *The concept of secularization in empirical research*, in: *Journal for the Scientific Study of Religion* 6, 207-220.
- STOCKHAUSEN Karlheinz (1998), *Freiheit – das Neue – das Geistig-Geistliche*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Julho/Agosto, 19-25.
- SUTTER Jacques (1996), *Musique et religion: l'emprise de l'esthétique*, in: *Archives de Sciences Sociales des Religions* 94, 19-44.
- TEIXEIRA Alfredo (2002), *Desenraizamento e relativização cultural*, in: *Finisterra* 42-43, 155-162. \_\_\_\_ (2000), *A identidade religiosa num contexto de disseminação do crer*, in: Idem / Dimas de ALMEIDA, *Da memória à experiência. Perspectivas sobre a religiosidade contemporânea*, Lisboa: Centro de Estudos em Ciência das Religiões, 17-45. \_\_\_\_ (1997) *Entre o crepúsculo e a aurora. Modernidade e religião*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- TSCHANNEN Olivier (1992), *Les théories de la sécularisation*, Genève/Paris: Librairie Droz.
- VERGOTE Antoine (1995), *Religion, pathologie, guérison*, in: *Révue Théologique de Louvain* 26, 3-30.
- VIEIRA DE CARVALHO Mário (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa: Relógio d'Água. \_\_\_\_ (1993), *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII até aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- WEBER Max (1985) *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: J.C. B. Mohr. \_\_\_\_ (1971) *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen: J.C.B. Mohr.
- WIRTH Jean (1983), *L'évolution du concept de croyance*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 45. \_\_\_\_ (1989), *L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Méridien Klincksieck.