

***In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi, de Liszt,*  
enquanto possível lugar metafórico e teológico**

César Alberto Rego Lomba Magalhães

---

Dissertação  
de Mestrado em Musicologia Histórica

(26, ABRIL, 2011)



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Drº Paulo Ferreira de Castro.

*In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi*, de Liszt,  
*enquanto possível lugar metafórico e teológico*

de César Alberto Rego Lomba Magalhães

PALAVRAS-CHAVE: lugar teológico – metáfora – signo – mudança – Transfiguração

RESUMO: O nosso primeiro propósito com esta dissertação é descrever e explicar uma concepção, partilhada por alguns teólogos modernos, do fenómeno musical enquanto potencial metáfora da Palavra e, deste modo, enquanto veículo possível para meditar acerca do Mistério Cristão. A figura central de Jorge Pique Colado, na a sua tentativa de sistematizar uma Teologia do Musical, constituirá o alvo privilegiado da nossa atenção. Mais tarde, e como segundo propósito, tentaremos estudar o caso particular de uma peça de piano composta por Franz Liszt no seu último período, *In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi* S.188, de modo a tentar provar o seu potencial semiológico e, consequentemente, a sua relevância teológica. Tentaremos demonstrar a eficácia comunicacional desta peça enquanto Signo do evento, relatado nos evangelhos sinópticos, da Transfiguração de Jesus.

*In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi*, by Liszt,  
as a potencial theological and metaphorical place

by César Alberto Rego Lomba Magalhães

KEYWORDS: theological place – metaphor – sign – change – Transfiguration

ABSTRACT: Our first purpose with this dissertation is to describe and explain a view, shared by some modern theologians, over the musical phenomena as a potencial metaphor of the Word and, therefore, as a possible vehicle to meditate about the Christian Mystery. The central figure of Jorge Pique Collado, in his attempt to systematize a Musical Theology, will be the main target of our attention. Later, as our second purpose, we will attempt to study the particular case of a piano piece composed by Franz Liszt in his late period, *In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi* S.188, in order to prove its semiological potential and, therefore, its theological relevancy. We will try to demonstrate the communicational efficiency of this piece as a Sign to the event, reported by the synoptic gospels, of Jesus Transfiguration.

## ÍNDICE

Introdução .....	5
I – O fenómeno musical enquanto possível <i>locus theologicus</i> .....	9
Sobre a ideia de <i>Percepção Estética do Mistério</i> , em Collado.....	10
A Música enquanto Metáfora.....	22
II – Introdução ao sentido teológico do Mistério da Transfiguração .....	37
III – <i>In festo</i> ... de Liszt, enquanto possível lugar metafórico e teológico .....	48
O <i>último período</i> de Liszt .....	49
Uma aproximação ao texto musical.....	59
Uma aproximação ao texto musical enquanto representação.....	62
<i>In festo</i> ... enquanto lugar metafórico da ideia de mudança .....	65
Uma última possibilidade de leitura de <i>In Festo</i> ... como lugar teológico .....	81
Conclusão.....	86
Bibliografia .....	89
Apêndice: Partitura.....	97

## Introdução

O trabalho que nos propusemos a realizar, em virtude dos seus objectivos, recorre a conhecimentos de várias disciplinas. Como trabalho transdisciplinar que tenta ser, abrange questões não só do tipo musicológico, como teológico e filosófico. Um dos principais objectivos do nosso trabalho é descrever e reflectir sobre os pressupostos que orientam a abordagem de alguns teólogos modernos ao fenómeno musical, nomeadamente de Jorge Pique Collado, pelo que será necessário estabelecer um diálogo constante entre musicologia e teologia. Tendo como eixo central uma peça de Liszt, este trabalho não se resume unicamente a essa peça mas é nela que encontra o seu pretexto e o seu acabamento. Ela servirá de caso de estudo e ocupará a segunda metade do nosso trabalho. Em parte, a abordagem que pretendemos fazer à peça é do tipo largamente semiológico. A semiologia trata do signo e é enquanto signo que desejamos tratar a peça de Liszt. A proposição – *In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi enquanto possível lugar metafórico e teológico* – já contém em si algumas constatações por explicar e por provar. Usamos o termo *lugar* porque cremos que esta peça é um terreno fértil para a formulação não apenas de uma mas de várias hipóteses do tipo semiológico. Usamos o termo *metáfora* porque, como veremos, é a determinação semiológica que melhor se adequa (ainda que não seja a única) à peça enquanto um tipo de *representação*. Usamos o termo *teológico* porque, como procuraremos demonstrar na primeira parte do trabalho, há alguma legitimidade em abordar o fenómeno musical como justo lugar de reflexão teológica..

A peça que iremos estudar contém uma única referência programática (embora a peça em si não seja explicitamente programática, pois não contém um programa) – o seu próprio título. As hipóteses que podemos formular são à partida delimitadas por

esse título. É o episódio da Transfiguração aquele que pretendemos estudar, tal qual Liszt o aborda e o procura representar, na sua totalidade ou não. O tema da representação é portanto central à nossa tese. Se partirmos do princípio que representação corresponde àquele fenómeno no qual uma coisa se encontra no lugar de outra coisa, para a qual simultaneamente remete, é legítimo dizermos que estamos diante de uma representação da Transfiguração, seja ela do episódio por inteiro, seja ela uma simples evocação do evento que lhe é central.

Queremos evitar o debate semiológico entre o *referencialismo* e o *não-referencialismo* musical. Segundo Richard Elfyn Jones (ELFYN, 2007, p.45), a maior parte dos estetas inscrevem-se na segunda categoria, localizem-se eles no Formalismo (como Hanslick ou Gurney), ou no Expressionismo Absoluto (como Leonard B. Meyer). Sem mergulharmos nos meandros deste debate, que apesar de tudo é o ponto de partida de qualquer reflexão sobre semiologia musical, tomamos como princípio de fundo que à música *pode* ser atribuído, com *um certo tipo* de legitimidade, um código de significados que permite que esta funcione e comunique enquanto signo, *para quem* está inteirado desse código. Se em termos absolutos, a música possui intrinsecamente qualquer significado, é uma questão que cai fora do âmbito do nosso trabalho. As seguintes palavras de Raymond Monelle resumem fielmente a posição em que nos localizamos: “In music the meaning is simply whatever the music means; the question of “true” meanings is no more than empty talks.” (MONELLE, 2000, p.147) A música tem portanto os significados que lhe são atribuídos por um dado código historicamente localizado, convencionado e partilhado. Se esses significados são mais ou menos verdadeiros, se esse código tem uma legitimidade própria ou apenas facultada, é algo que foge às nossas preocupações. Porque, para todos os efeitos, a música só se torna signo quando: 1) se constrói e 2) se escuta à luz de um dado código participado. Eero Tarasti é um dos autores em semiologia musical a insistir nesta questão: “In order for the sign to function, the two subjects [compositor e ouvinte] must share common codes.” (TARASTI, 2002, p.18)

Recusamos o axioma mais extremista do formalismo musical – a música é um significante sem significado, uma sintaxe sem semântica. A música será sempre, a nosso ver, aquilo a que Monelle chama uma *wordless song*, que, apesar da sua componente não verbal, terá tanto mais significados quanto mais longo e complexo for o código sintáctico-semântico que a sustentar. É esse código que confere ao representante o atributo da *representatividade*.

O nosso trabalho divide-se em três partes. À primeira parte do trabalho, demos o nome de *O fenómeno musical enquanto possível locus theologicus*. O nosso objectivo, nesta primeira parte, é realizar uma exposição e uma descrição de uma certa orientação estética que recupera do discurso romântico grande parte das suas categorias, na avaliação do fenómeno musical. Tentaremos explicar porque motivos é que alguns autores da teologia moderna reconhecem no fenómeno musical uma capacidade acrescida para *representar* todo um universo de elementos teológicos. Tentaremos perceber de que pressupostos estes autores partem e de que modelos representacionais estes autores se servem para provar que a música efectivamente pode servir de *metáfora* à Palavra e com o que demais se relaciona. No fundo, desejamos examinar aquele código partilhado que é transversal ao pensamento destes autores na sua abordagem da música enquanto signo. Estaremos sempre a referir-nos à teologia cristã, ao discurso vivo sobre o mistério Cristão. Um dos autores que dominará a nossa atenção é Jorge Pique Collado. Interessa-nos nomeadamente descobrir os pressupostos que orientam a sua abordagem metodológica à música enquanto possível *lugar teológico*.

À luz do objectivo proposto, é evidente que não cumpriríamos plenamente a nossa função se deixássemos por explicar, na medida das nossas capacidades, qual o sentido teológico do mistério da Transfiguração. A segunda parte deste trabalho é dedicada a essa matéria.

Na terceira parte, dedicaremos-nos à análise da peça de Liszt, enquanto caso de estudo. Parece-nos apropriado abordarmos a peça enquanto signo. Em concomitância com o fenómeno da representação, designa-se muitas vezes por signo aquilo que, por estar no lugar de uma coisa, tem a capacidade de se referir a essa coisa. Preocupa-nos então perceber de que modo é que este signo tem ou não uma maior capacidade de se referir à ideia da Transfiguração de Jesus do que outra peça qualquer que possamos escolher. Para provar o potencial semiológico desta peça, avançaremos com algumas hipóteses baseadas num tipo de pensamento paradigmático. Serão sempre hipóteses e como tal objectos de debate. Um dos propósitos da semiologia é tentar compreender de que maneira um dado evento cultural pode funcionar como um signo e a que se deve a maior ou menor eficiência desse signo. O critério para avaliar a eficiência comunicacional de um signo, mesmo que tenha um fundo estatístico, baseia-se num modelo explicativo sempre hipotético: “... semiotics claims to do nothing more than elaborate models and hypotheses of reality.” (TARASTI, 2002, p. 24).

O modo como Liszt procura representar (criar um signo para), o fenómeno da *mudança* – que no fundo é uma categoria mais abrangente dentro da qual cai o tema de *transfiguração* – é um dos temas que mais nos interessa estudar. Se provarmos que este signo tem a capacidade de se referir – através um movimento metafórico – à ideia de *mudança*, poderemos depois realizar o passo, do geral para o particular, em provar que ele tem também a capacidade de se referir à ideia da Transfiguração – através de um movimento indexical. Procuraremos também assim olhar a peça enquanto *lugar teológico*. Este é um signo musical com valor teológico. Não só queremos perceber de que modo é que o episódio da Transfiguração nos pode ajudar a entender melhor a peça de Liszt, como partiremos da breve peça de Liszt para iluminar um pouco o evento bíblico que procura representar.

São estes os objectivos que esperamos cumprir.

I

**O fenómeno musical enquanto possível *locus theologicus***

## **Sobre a ideia de *percepção estética do Mistério*, em Collado**

Foi Melchor Cano, frade dominicano espanhol do século XVI, quem formulou pela primeira vez a noção de *lugar teológico*, na sua obra póstuma *De locis theologicis* (1562). Por lugar teológico, Cano entende aquele *lugar* onde o teólogo vai colher o material de que necessita para produzir e fundamentar as suas ideias, em matéria de teologia. Em *De locis theologicis*, Cano distingue sete lugares teológicos – as Sagradas Escrituras, a Tradição, a Igreja Católica, os Concílios, o Magistério, os Santos Padres e os Escritos dos teólogos. Peter Hünermann, no seu *Dogmatische Prinzipienlehre* (2003), procura reflectir sobre as opções de Cano e acrescenta aos setes lugares originalmente formulados, mais seis: a Filosofia, a Ciência, a Cultura, a Comunidade, as Religiões e a História. Será por fim Jorge Pique Collado, teólogo e musicólogo, na sua obra *Teología y Música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio* (2006) quem irá discorrer, com particular sistematicidade, sobre a Música enquanto possível lugar teológico. Importa-nos deter a atenção nesta obra já que ela servirá de ponto confluyente ao longo da nossa reflexão subsequente. Passemos a explicar as principais linhas de pensamento de Collado.

A obra de Collado encontra-se dividida em duas grandes partes: uma primeira, onde o autor procura fundamentar teoricamente a sua convicção de que a música pode, com efeito, contribuir para o discurso acerca do Mistério cristão; uma segunda parte, onde através do estudo de algumas obras musicais de três compositores (Victoria, Schönberg e Messiaen), o autor procura fundamentar musicologicamente a tese acima adiantada. A proposta inicial de Collado é clara: “Como propuesta de nuestra tesis

esperamos demostrar que la música puede ser abordada como «posible» lugar teológico.” (COLLADO, 2006, p. 18). Collado dispõe-se a inaugurar uma nova *teologia do musical*, procurando perceber de que maneira é que a música pode discursar teologicamente com o ouvinte e de que meios a musicologia se pode servir para explicar esse discurso. Para isso, Collado oferece à musicologia uma terminologia e uma metodologia de trabalho: “El núcleo central de nuestro trabajo consiste en analizar objetivamente cómo en la música se puede percibir estéticamente la *emoción* que mueve al *affectus* que hace perceptible algo de la revelación del Misterio y cómo este proceso es interpretable fenomenológica, musicológica e teológicamente.” (COLLADO, 2006, p.375). Desta forma, Collado procurará discriminar aquele nível profundo da percepção musical que permite ao ouvinte aceder aos significados Misteriosos de uma dada obra musical. Esse nível profundo da percepção ele designa por *percepção estética do Mistério*. Cabe à musicologia ajudar a concretizar esse nível especial da percepção. Estabelecida a *percepção* do Mistério, a percepção musical torna-se, por analogia, Revelação. E a escuta, um modo de oração.

Como atrás vimos, Collado distingue dois diferentes níveis de percepção musical: a *emoção* e o *affectus*, sendo que o segundo nível tem por condição o primeiro:

...aun existiendo una relación entre *emoción* y *affectus*, deben distinguirse para obtener parámetros de estudio que sean teológicamente – y como es lógico, fenomenológicamente – relevantes. La *emoción* conduce al *affectus*, a la *moción profunda* que partiendo de los sentidos embargados, conduce a una *moción empática* que se comprende como experiencia que puede ser inicio dinámico de percepción del Misterio. (COLLADO, 2006, p.385)

É através da relação dinâmica entre estas duas categorias da percepção musical que, se bem sucedida, a *percepção* transforma-se em *Revelação*. Collado distingue três tipos concretos de *emoção* que conduzem a três tipos concretos de *affectus*: a *emoção experiencial* que conduz à *graça*; a *emoção deslumbrante* que conduz à *visão/audição empática*; e a *emoção sacramental* que conduz à *comunicação com a experiência de transcendência*. Não entraremos para já em detalhe no que concerne ao carácter de cada uma destas *emoções* e de cada um destes *affectus*. O assunto é delicado e assaz obscuro. Saber em que consiste uma *emoção* e um *affectus*, e de que modo eles se distinguem e não se confundem durante a experiência da percepção musical, seria já por si uma matéria muito difícil de enfrentar. O que importa conservar neste momento é que Collado oferece ao musicólogo uma metodologia que lhe possibilita a leitura do nível teológico de uma dada peça musical. Através dos dados da sua análise e da sua própria

experiência como ouvinte, o musicólogo deve procurar objectivar fenomenologicamente essa vibração empática que Collado designa por *emoção*. Realizado esse passo, conhecemos o *affectus* envolvido, que é a chave para a percepção do Mistério. Em suma, o que Collado pretende deste modo edificar é um sistema orientador para a abordagem da música enquanto possível lugar teológico.

- - -

De tudo o que antecede, resultam tantas implicações e tantas questões por explorar que uma tese desta dimensão não seria o suficiente para tratá-las a todas com a atenção que merecem. Limitar-nos-emos e colher o que de tudo isto pode ser útil para o nosso estudo. Surge, em primeiro lugar, a questão de perceber exactamente em que consiste essa estranha tentativa de *objectivar* uma *emoção*, tarefa que à partida parece ser contrariada pelos seus próprios termos. De que instrumentos pode o analista se servir para cumprir semelhante tarefa? É isto relevante para o discurso musicológico? Tem a musicologia validade para fazer algo deste género?

Las cuestiones que proponemos a la musicología para su desarrollo es si la vibración empática es musicológicamente definible y objetivable. Nuestro análisis de los elementos musicales que se concretan en la partitura, en el análisis musical formal, en el estudio de las técnicas compositivas nos permite afirmar que esta objetivación es posible. (COLLADO, 2006, p.389).

Collado, após o seu estudo, conclui que é possível. Vejamos um exemplo concreto.

Como já referimos, um dos três compositores que Collado utiliza como caso de estudo é Messiaen. Segundo Collado, Messiaen é um dos compositores que melhor expressa aquilo a que chama *emoção deslumbrante*, emoção que deslumbra os sentidos. Para provar isto, o musicólogo analisa um conjunto de peças do compositor francês. Infelizmente, não faz nenhuma referência ao seu monumental *La transfiguration de notre seigneur Jesus-Christ* (1965-69), obra que seria relevante para o nosso estudo. As peças que analisa são retiradas de duas obras do compositor escritas para órgão: o *Livre du Saint Sacrement* (1984) e *Messe de la Pentecôte* (1949-59). Vejamos os parâmetros que dominam a análise de Collado ao *Communion* da *Messe de la Pentecôte*. Em primeiro lugar, faz uma referência ao canto de pássaro que dá início à peça, “La improvisada irrupción del pájaro descrito com su canto (pájaro imaginário) nos sitúa ya en el ambiente de la naturaleza, de frescor y luz que percibimos por la clara linea del

canto del órgano com un registro de oboe.” (COLLADO, 2006, p.352). A través de una relación metonímica (ou *indexical*, se desejáramos usar a terminología de Peirce), associa o som do canto do pássaro a todo um *ambiente de natureza*. Refere em seguida uma secção que, por alguma razão que nos é impossível vislumbrar, Collado presente uma chamada ao louvor do Senhor, “Sigue una sección armónica, lenta, com ritmos amplios y ampliados según los esquemas de aumentación de Messiaen. [...] No es difícil encontrar en este fragmento armónico paralelo la invitación a la alabanza que en ningún momento se materializará.” (COLLADO, 2006, p.352). Faz, de seguida, uma referência ao canto do rouxinol e à representação das águas:

Aparece el canto de un ruiseñor, indedicado así por el próprio Messiaen, agudo, juguetón, lleno de fuerza del Espíritu, luminoso. Pasamos página, y encontramos el agua de la fuente y los pájaros que empizan su particular alabanza. El agua está encarnada por la mano izquierda que debe ejecutarse según la precisa indicación de Messiaen, en staccato (gouttes d’eau), según la modalid que él asimila a las gotas de água. (COLLADO, 2006, p.352).

Se continuássemos, repararíamos que o enfoque de Collado cai essencialmente sobre os elementos representativos da peça mais capazes de *deslumbrar* os sentidos, os vários efeitos onomatopáicos, o tratamento ágil do ritmo, o timbre dado pela registação escolhida e.t.c. Seria interessante percebermos porque é que Collado crê que certo tipo de música deslumbrava mais os sentidos que outro tipo de música. Qual é concretamente o critério? A variedade tímbrica é um índice de deslumbramento? A riqueza rítmica é índice de deslumbramento? Estas questões importantes ficam apenas por adivinhar. Interessa-nos observar então o modo como Collado se serve destes dados para realizar uma leitura da peça enquanto possível *lugar teológico*:

Nos hallamos, sonoramente, ante la percepción adorante del Misterio que se hace eco del don eucarístico, gustado y percibido por el don del Espíritu. Se transfigura en percepción impresiobable en nuestros sentidos. En el oído y la vista. Somos llevados a la adoración del Incondicionado, revelación sonora del Misterio como eco del Espíritu que se hace vibración interna, que con su aleteo vibrante, nos mueve internamente a la alabanza y al gozo. [...] Com la música de Messiaen nos situamos en los umbrales de la contemplación del Misterio, pues a través de la impresión de los sentidos llegamos a percibir algo que va más allá de la intuición o de la imaginación. Nos hallamos en los limites, en el umbral mismo de la percepción estética del Mistério. (COLLADO 2006, p.355 e p.370).

Qual é o valor efectivo desta leitura? À primeira vista, uma leitura deste género pode em nada parecer enriquecer a compreensão de uma dada peça musical. É um discurso fundado, ao que aparenta, numa relação maioritariamente facultativa entre aquilo o

ouvinte professa e aquilo que ouve. A pretensão de objectividade parece ser ferida a partir do momento em que o ouvinte procura explicar a peça à luz dos *movimentos internos* da sua alma. A ideia de que uma emoção pode ser *objectivada* e servir de critério de análise parece absolutamente contraditória à partida. Contudo, aquilo que nos pode perturbar no aspecto contemplativo e obscuro das palavras atrás citadas é simultaneamente aquilo que este discurso tem de mais característico. Pois este não é apenas um discurso musicológico mas um discurso também teológico. Entendemos que discurso teológico se refere a todo o discurso acerca de Deus e de tudo o mais com o que Aquele se relaciona. De um modo mais preciso, esta é uma leitura musicológica realizada à luz de uma fé religiosa. Note-se que Collado usa o termo de *fé sensível*, destacando os dois sentidos fundamentais através dos quais o ouvinte estabelece o entendimento com a obra – o sentido da escuta e o sentido da fé. O levantamento, a circunscrição, a selecção e, por fim, a interpretação dos dados musicológicos é todo um processo realizado contra um mesmo pano de fundo: a fé sustentada de um homem que ouve e que olha as coisas. A fé media implicitamente cada um destes processos. Mesmo que a análise nos pareça insuficiente e pouco exaustiva, aquela bastou para Collado explicar a relevância teológica da peça, para pôr em *objecto* a *emoção* experimentada pela fé do musicólogo. E não nos parece que entremos em contradição ao falarmos que tudo acontece *pela fé do musicólogo*. Pelo contrário, mais justa seria a acusação de redundância. Não há musicologia ideologicamente inocente. Sempre que o acto musical é transportado para o acto exclusivamente verbal, e neste traduzido, é realizado um voto de fé que secretamente todos podemos reconhecer. Mas a fé de Collado é uma fé com uma determinação própria, é uma fé religiosa e mais localmente cristã. Numa audição *crente*, as relações simbólicas, enraizadas numa sintaxe e numa semântica muitas vezes comum e partilhada, têm contornos mais definidos e necessários. No pensamento estético-cristão, as relações simbólicas tem como arquétipo impreterível o Cristo e todo o discurso a Ele envolvido. Cristo não é uma contingência das coisas, é uma necessidade nas coisas viventes. Todas as coisas do mundo vivem, por *necessidade*, a uma distância própria em relação ao Cristo. Eis um exemplo muito expressivo. No quarto capítulo de *Die Wahrheit ist Symphonisch* (1972), H.U. von Balthasar, um dos maiores vultos da teologia moderna, compara o mundo a uma orquestra e compara Cristo a um diapasão. Cabe à orquestra afinar os seus instrumentos de acordo com Aquele diapasão, de maneira a produzir um som consistente e harmonioso. A analogia é ingénua mas flagrante, pois demonstra bem como o arquétipo em função do qual se

constrói a cosmovisão teológico-cristã é um arquétipo sempre cristológico. O pensamento estético naturalmente que não sai ileso a estas implicações. Um homem de fé (e cabe a cada um descobrir o que caracteriza um homem assim), olha e *ouve* o mundo numa relação de sintonia com a sua fé. O que é o mesmo que dizer que a fé religiosa, como qualquer outro aspecto cultural, determina o modo de ouvir de um homem. Note-se no entanto que no seio de uma estética musical de matiz teológica, a Palavra não é uma mera cor local que o compositor pode, se assim o desejar, imprimir na sua obra. Não é a música que é a condição para o exercício da Palavra. Mas é a Palavra que é a condição para o exercício da música: “La música *aprendió* de la Palabra a hablar el lenguaje del Espíritu.” (COLLADO, 2006, p.169) Pierangelo Sequeri, teólogo e musicólogo contemporâneo, no seu *L’Estro di Dio* (2000), é bem explícito na caracterização do musicólogo enquanto ouvinte da Palavra: “...una teoria de lo sacro in musica sarà dunque, una teoria teológica dell’uomo come uditore, ‘come mosso’ della Parola ‘dio’.” (SEQUERI, 2000, p.466). Artur Mourão, no seu artigo *Festas dos Sons e Teologia*, elabora acerca da relação que existe entre a experiência da escuta do som musical e a experiência da escuta da Palavra, ambas experiências de Mistério: “Não é estranho ou avulso o nexó entre música e teologia. Há entre elas afinidades secretas, cumplicidades múltiplas e, possivelmente, uma intencionalidade única e derradeira. [...] Ambas têm a ver com a escuta, uma dos sons, outra da Palavra.” (MOURÃO, 2006, p.2). Se quisermos usar a terminologia de Jean Molino, podemos reparar que os três teólogos atrás citados apresentam uma semelhante tendência *estésica*, uma semelhante estratégia perceptiva da música. É uma estratégia que entende o fenómeno musical de acordo com uma pré-determinação original desse mesmo fenómeno. Como diz Artur Mourão, de acordo com uma *afinidade secreta*. Mas esta estratégia esconde uma implicação mais profunda: ela acabar por minar a própria ideia de uma dimensão *estésica* enquanto ela própria uma dimensão *construtora* de significados. Passemos a explicar. Jean-Jacques Nattiez, na sua elaboração acerca da dimensão *estésica*, originalmente formulada por Molino, refere o seguinte: “By *esthetic* I understand not merely the artificially attentive hearing of a musicologist, but the description of perceptive behaviours within a given population of listeners.” (NATTIEZ, 1990, p.92). Ao definir o carácter desta recepção, refere o seguinte:

The meaning of a text – or, more precisely, the constellation of possible meanings – is not a producer’s transmission of some message that can subsequently be decoded by a “receiver”. Meaning, instead, is the *constructive* assignment of a web of interpretants to a particular *form*; i.e., meaning is

constructed by that assignment. [...] ‘receivers’, when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form; the term “receiver” is, however, a bit misleading. Clearly in our test case we do not ‘receive’ a ‘message’s’ meaning (since the producer intended none) but rather *construct* meaning, in the course of an active perceptual process. (NATTIEZ, 1990, p.11-12)

A ideia apresentada por Nattiez de que o ouvinte *constrói* e *investe* de significados aquele que é o objecto da sua escuta não se aplica, em teoria, no caso em estudo. Numa *experiência de Mistério*, o significado do evento feito *forma* nunca é *construído* pelo sujeito da experiência. O significado – qualquer coisa de *divino* – é um gesto autêntico que é efectivamente *recebido*, *dado a conhecer* durante a experiência de revelação. Isto é claro no modo como von Balthasar, na sua estética musical, define a noção de *forma*: “Em arte, *forma* significa: a introdução do *divino* nas categorias do espaço e tempo, como trâmite normal da sua acessibilidade.” (von BALTHASAR, 1995, p.16-17). Aquilo que von Balthasar designa por *divino* (noção que só por si seria complicada de determinar), não é, pela sua própria natureza, uma construção equívoca. É uma *presença unívoca* que, no acto da revelação, se *anuncia* e se *oferece*, torna-se *dádiva*. É uma *presença* que é *dada a conhecer*, tal como aos três apóstolos foi *dado a conhecer*, foi *revelado*, o aspecto divino de Jesus Transfigurado. Quando Susanne Langer, em *Feeling and Form* (1953), define a arte como a transformação simbólica de *formas* subjectivas em *formas* objectivas, está a partilhar uma semelhante visão *reveladora* e vagamente platónica da forma artística. Mas aquilo que Collado procura é algo mais que desenterrar *formas subjectivas*. O ouvinte de Collado, aquele ouvinte que procura perceber esteticamente o *Mistério* (ou como também diz Sequeri, realizar uma *experiência afectiva do divino*), faz algo de muito diferente de Arnold Schering ou Susan McClary, quando tentam encontrar programas escondidos nas sinfonias de Beethoven. Nestes últimos casos, ainda nos encontramos num domínio declaradamente *construtor* do ouvinte. Mas a Palavra não é construção, mas acto construtor de todas as coisas, de todos os significantes e significados, é código originário. É *pelo* Mistério da Palavra que tudo se constrói, tudo adquire forma. Recordemos que, segundo Collado, a música aprendeu da Palavra a sua semântica. Desta forma, tem uma responsabilidade acrescida na Sua compreensão: “La música será ya su [da Palavra] primera hermeneuta.” (COLLADO, 2006, p.186). A música torna-se, para Collado, num sistema hermenêutico idealizado e apropriado à compreensão da Palavra, hermenêutica que tem como estrutura de mediação o sentido da fé. Cumprida esta exigência de base, o ouvinte

de Collado torna-se *leitor*, o musicólogo torna-se *exegeta*, e a música adquire a autoridade devida enquanto *lugar teológico*.

Embora neste momento estejamos a tratar exclusivamente do nível *estésico* da experiência musical, de maneira a entendermos aquilo que Collado designa por *percepção estética do Mistério*, importa referir que Hans Küng, teólogo contemporâneo, na sua obra *Musik und Religion* (2006), alarga a mediação da fé religiosa a outros níveis do discurso musical: “...no cabe duda que la fe religiosa, junto com los demás factores sociales y espirituales, puede surtir efecto tanto al *componer* como al *reproducir* la música y en la misma *recepción* de esta.” (KÜNG, 2008, p.17). Küng distingue três fases fundamentais: composição, execução e recepção. Para Küng, nenhuma dimensão da experiência musical sai ilesa à influência da fé. A fé enforma o modo de actuação do compositor, do executante e do ouvinte. Joseph Ratzinger, no seu famoso *Introduzione allo spirito della liturgia* (2001), defende a necessidade da fé ao nível *poiético* no acto de composição de música litúrgica: “...senza fede non ha arte propria alla liturgia.” (RATZINGER, 2001, p.133). De facto, seria a altura para perguntar se não depende maioritariamente, ou até exclusivamente, da disposição de fé do ouvinte mais do que da disposição de fé do compositor, o êxito no alcance dessa *percepção estética do Mistério*? De facto, pela nossa própria experiência enquanto ouvintes, não é difícil imaginarmos porque é que muitos estetas acreditam que a música cumpre todas as exigências que a torna num meio tão adequado para a expressão da *transcendência*. A apologia que Collado faz da música enquanto sistema hermenêutica da Palavra assenta na convicção de que essas exigências são efectivamente cumpridas pela música. No seu livro *Music and the Numinous* (2007), Elfyn Jones resume de um modo esclarecedor aquele carácter do fenómeno musical que o torna tão próprio à abstracção:

If we speculate about the relationship of art and music to the transcendental then we know that, despite the mechanics of its articulation, music is widely regarded as being closer to the world of the psyche than to the external world. Since its essence has *no tangible reality, no body, no place*, it might be well described as a psychological process. (And this is despite the fact that the organising and performance of it involves self-evidently physical processes). (JONES, 2007, p.13)

Esta tendência encontra-se bem exemplificada, de um modo exactamente análogo, no modo como Collado caracteriza o fenómeno musical:

Se el Mistério se manifiesta en la Palabra, la música, que comparte la *intangibilidad*, la *inmaterialidad*, la *incorporeidad*, la *enexpresabilidad* del misterio, se une intimamente a la manifestación epifenómica del misterio

revelado, hecho Palabra. [...] La *inefabilidad* de la música, la *invisibilidad* de la misma, la *intangibilidad* del arte de los sonidos, la convierten en metáfora viva del lenguaje del Mistério. (COLLADO, 2006, p.78 e p.81).

Este género de caracterização pode parecer inofensiva e até ingénua, mas na verdade corresponde a um pressuposto de base fundamental, não só da metodologia de Collado, como de grande parte do pensamento teológico-musical aqui em estudo. O fenómeno musical, em virtude daquilo que possui de mais constitutivo – a própria natureza do som –, torna-se na *metáfora* ideal do *logos* de Deus, ao qual pretensamente se *assemelha* no aspecto. Se entendermos metáfora, no sentido de Peirce, enquanto *ícone* – signo que remete para *algo* com o qual possui *qualquer coisa* de comum – a noção de *metáfora* encontra-se perfeitamente aplicada. As propriedades do som e do silêncio, unidades mínimas do fenómeno musical, partilham um carácter de intangibilidade imediata que constitui um referente muito eficiente daquilo que Elfyn Jones designa o *mundo da psyche*, por antítese ao mundo tangível da *physis*. Collado adopta essa relação metafórica simples e dá-lhe uma nova determinação, adaptando-a à sua fé: o *mundo da psyche* torna-se o *mundo da Palavra*. Reparemos no entanto que não é ao carácter positivo mas ao carácter negativo do fenómeno sonoro que tanto Elfyn Jones como Collado aludem: a música é metáfora do Mistério porque *não* é tangível, porque *não* é corpórea, porque *não* é visualizável, porque *não* é expressável. Contudo, em nada isto diminui o poder da metáfora, já que também o *divino*, como alega Rudolf Otto, é uma categoria negativa por relação ao *terreno*. Otto, no seu famoso *Das Heilige* (1917), procurar enumerar os meios possíveis de que a expressão artística se pode servir para representar o *numinoso*, (termo que ele cunha pela primeira vez de preferência a *sagrado*). Ele começa precisamente por referir a insuficiência da maior parte dos meios (e, como mais tarde veremos, também da música) para representar *positivamente* o *numinoso*:

Para esclarecer a natureza do sentimento numinoso convém lembrar como ele se exprime exteriormente, como é comunicado e transmitido de uma psique para outra. A rigor nem é possível “transmiti-lo”, uma vez que nem é “ensinável”, mas apenas despertável a partir do “espírito”. [...] A pior forma de fazê-lo é por meio de meras palavras; ao invés, cabe transmiti-lo como também se faz com sentimentos e atitudes psicológicas: pela empatia e sintonia com aquilo que se passa na psique da outra pessoa. Na postura solene, no gesto, no tom de voz e na expressão fisionómica, na manifestação da singular importância do assunto, na solene concentração e devoção da comunidade em oração, isto está mais presente que em todas as palavras e designações negativas que nós mesmos temos encontrado para tanto. Acontece que elas nunca indicam positivamente o objecto

Somente ajudam na medida em que pretendem designar um objecto opondo-o a outro, do qual é distinto ao mesmo tempo em que lhe é superior. Por exemplo: o invisível, o eterno (atemporal), o sobrenatural, o supramundano. (OTTO, 2007, p.100)

Por várias razões sobre as quais mais tarde elaboraremos, Otto crê que a música, tal como as palavras, contém a capacidade de representar apenas *negativamente* o numinoso. Reencontramos deste modo o pensamento anterior de Collado. E como em Collado, os ecos de uma prática de teologia negativa, prática ainda transversal à teologia moderna, presente no pensamento de figuras fundamentais como von Balthasar, Karl Rahner e Bruno Forte. Esta tradição remonta à influente obra de Pseudo-Dionísio, o Areopagita, nomeadamente à sua *Teologia Mística*, a partir da qual se tornou clássica a tríplice via: *via negationis*, *via eminentiae* e *via causalitatis*. Posteriormente, elaboraremos mais um pouco sobre a via negativa, quando regressarmos a Otto.

De regresso a Collado, reparemos ainda que a metáfora de que Collado nos fala não é uma metáfora qualquer. É, nas palavras de Collado, a metáfora de uma linguagem. Visto que o fenómeno musical *aprendeu* da Palavra a sua linguagem, ele está de tal modo naturalmente constituído que se torna capaz de recriar e projectar a linguagem Daquela. O discurso de Collado torna-se deste modo num discurso metalinguístico. É ao remeter-se para si própria e para as suas características de base que a música remete para a linguagem original, para a linguagem adâmica, torna-se revelação. Von Balthasar, no seu *Verbum Caro* (1960), acrescenta a exigência de beleza à experiência de revelação. Von Balthasar designa por *forma revelationis* a obra que tem a *beleza* como ponto mediador entre a Palavra e o receptor. Para von Balthasar, a música constitui o mais frágil limiar entre a esfera humana e a esfera divina, entre o receptor e a Palavra: “A música é a forma que mais nos aproxima do espírito, o véu mais subtil que dele nos separa.” (von BALTHASAR, 1995, p.47).

Sequeri, no seu *Musica e Mística* (2005), realiza um levantamento bastante exaustivo das relações históricas entre a experiência musical e a experiência mística e religiosa. Em nota de conclusão, refere que o espírito cristão lançou uma nova ponte entre o mundo dos sons e aquilo a que chama o *mundo do espírito*: “L’insediamento musicale dello spirito del cristianesimo, plasmato dalla forma della parola riconoscente della fede, há segnato un nuovo corso anche nel rapporto – immemorabile e universale – fra la musica dei suoni e il mondo dello spirito.” (SEQUERI, 2005, p.505).

Hans Küng reconhece na música puramente instrumental um privilégio acrescido nesta ligação entre o mundo do homem e aquilo que designa pela *ultimísima realidad divina*:

...la música instrumental tiene su función autónoma, que no necesita de la palabra para explicarse. Es música humana esa realidad de los sonidos totalmente outra, en cuanto símbolo tónico de una ultimísima realidad divina. [...] En determinados momentos le es dado al ser humano abrirse, y abrirse tanto que acierta a percibir en el sonido infinitamente bello el sonido de lo eterno. (KÜNG, 2008, p.19)

Note-se as três passagens citadas atrás. São significativas e difíceis de ignorar as relações que existem entre este género de discurso e aquele discurso romântico em torno da ideia que mais tarde Wagner cunhou de *música absoluta*. Este discurso foi fomentado por autores como Tieck, J.G.Herder, Wackenroder, Moritz, J. P. Richter e E.T.A. Hoffmann, a partir dos anos 80 do século XVIII. Desenvolveu-se no seio da cultura musical alemã, sob o aspecto de uma teoria da música instrumental. Estes autores, num esforço de pôr em palavras aquilo que simultaneamente declaravam não estar sujeito aos parâmetros da linguagem verbal, descreviam a música que ouviam através de uma série de metáforas que evitavam a imagem a favor do conceito, mais propriamente de dualidades conceptuais – o incorpóreo por antítese ao que é tangível, o mundo subtil do espírito por antítese ao mundo externo, o inefável por antítese a tudo o que admite uma sintaxe clara. A experiência musical era descrita como uma experiência limite, na fronteira entre o conhecido e o desconhecido. A música seria a cópia mais próxima que o homem poderia ter do mundo latente do espírito. A música instrumental (e sobretudo a sinfonia) ocupava um lugar de destaque já que teoricamente, desconsiderando qualquer outro elemento que não o puramente musical, seria o mais musical de todos os géneros, estando por isso mais próximo daquele ideal. Superando qualquer baliza verbal, a música instrumental poderia assim expressar de um modo verdadeiramente pleno e livre as suas próprias leis. Dois exemplos bastam para compor esta imagem e para entendermos melhor as relações de proximidade entre este discurso e aquele que foi tratado até este momento:

For music is certainly the ultimate mystery of faith, the mystique, the completely revealed religion. (DAHLHAUS, 1989, p.34); For devotion, I think, is the highest result of music, holy, heavenly harmony, humility, and joy. By this route, music has carried off its most beautiful treasures and attained the innermost point of art. [...] What was the thing that separated it [music] from all things foreign, from sight, dance, gesture, even from the accompanying voice? Devotion. It is devotion that elevates humans and a gathering of humans above words and gestures, for

then there is nothing left of their feelings except- tones. (DAHLHAUS, 1989, p.64).

A primeira passagem provém do *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799), de Tieck; a segunda do *Cäcilia* (1793) de J. G. Herder. Estas são apenas duas de várias passagens que Carl Dahlhaus cita, na sua obra *Die Idee der absoluten Musik* (1978), para reflectir acerca da contemplação da música absoluta como um modo de devoção. Aquilo que Dahlhaus pretende provar é que a arte musical se encontra, na visão destes autores, praticamente colocada no domínio devocional da religião. A experiência musical adquire os contornos, as características e o mesmo valor de uma experiência mística. Mais uma vez, a *percepção musical* torna-se *revelação*. O paradigma estético é um paradigma poético-religioso. Daniel Chua explica a evolução deste discurso, em grande parte, devido a um desencantamento moderno em relação ao próprio fenómeno religioso: “Art´ became a religion of modernity, and absolute music, as the condition to which all art should aspire, was its god.” (CHUA, 2006, p.8) A associação progressiva, se bem que muitas vezes subentendida, da ideia de *música absoluta* à categoria estética do *sublime* (desenvolvida por Burke e Kant no final do século XVIII), reforça a ideia de uma música como veículo de devoção e transcendência. Ao longo do século XIX, Schopenhauer, Wagner (com as suas hesitações), Nietzsche e o próprio Liszt são alguns dos vultos que dão continuidade a um discurso muitas vezes denominado de *metafísica da música instrumental*. O modo como Nietzsche avalia os últimos quartetos de Beethoven, no seu fragmento abandonado e intitulado *Über Musik und Wort* (1871), é particularmente flagrante: “During the highest revelations of music we even feel involuntarily the crudeness of every figurative effort and of every emotion dragged in for purposes of analogy; for example, the last quartets of Beethoven quite put to shame all perception and the entire realm of empiric reality.” (NIETZSCHE, 2003, p.7). Novamente, a *percepção* musical transforma-se num acto de *revelação*. Também aqui a música é descrita como a superação do *símbolo*, a superação da mediação. A música fornece um tipo de conhecimento inspirado, revelado, que escapa aos parâmetros comuns da percepção normal. A música torna-se então no modelo ao qual todas as formas de expressão artística devem aspirar. Sequeri não deixa de considerar este tipo de discurso como um dos exemplos mais evidentes e fundamentais que a história da música conheceu da relação entre a experiência religiosa e a experiência musical:

Nella cultura musicologica, la specifica associazione della musica con la forma mistica dell'esperienza religiosa entra in campo intorno a due voci fondamentali: (a) la dottrina degli effetti estatici della musica vocale e strumentale, variamente associata alle forme rituali e alle cosmogonie arcaiche circa la risonanza di una matrice musicale dell'universo; (b) le interpretazioni romantiche del sentimento religioso del sublime dove la musica appare l'arte mistica per eccellenza, in quanto è la più capace di suscitare nell'uomo la percezione dell'infinito e del divino che pervade ogni cosa. (SEQUERI, 2005, p.6).

Se paralelamente demos início a esta curta reflexão acerca da ideia romântica de música absoluta, foi para agora regressarmos um pouco mais esclarecidos ao exame que vínhamos a fazer daquela tendência *estésica* de teólogos como H.U. von Balthasar, Hans Küng, Pierangelo Sequeri e sobretudo Jorge Pique Collado. Isto porque nos parece que entre estes dois discursos existem diferenças e semelhanças que, observadas no seu conjunto, ajudam-nos a melhor entender individualmente cada um dos dois discursos na sua relação com a ideia da música enquanto metáfora.

## **Música enquanto metáfora**

Em primeiro lugar, nunca será demais sublinhar o lugar marginal que este modo de pensar a música ocupa na estética musical contemporânea. Elfyn Jones nota-o bem: “In the specific area of metaphysical aesthetics, and in particular with reference to music as a divine arte, (if “divine” is not too loaded a term at this early juncture), we must remember that the theological-metaphysical approach was the normal one up to at least the baroque era. But afterwards, rational philosophy tended to deflate any claim of music’s transcendental powers, and with the exception of some romantics (most notably Schopenhauer) this has been the case until de present.” (JONES, 2007, p.12). A musicologia, enquanto nova ciência exegética, redescobre em Collado e noutros teólogos modernos e contemporâneos a pretensão a uma metafísica que tinha virtualmente desaparecido desde o discurso romântico. Uma pretensão fundada na ideia basilar da música enquanto metáfora da Palavra. Mas como dissemos, há importantes diferenças entre estes dois discursos.

Ao reflectir sobre o discurso romântico em torno da ideia de música absoluta, Sequeri refere a tentação frequente destes autores em caírem numa espécie de panteísmo estético, menosprezando a determinação cristã que implicitamente sustenta parte daquela ideologia. De facto, a diferença mais clara entre este discurso romântico e o discurso de Collado é que Collado adapta a abstracção do inefável à particularidade cristã, movimentando-se no interior de um programa mais restrito, de uma paradigma referencial mais delimitado. Uma é experiência mística, outra é experiência místico-cristã. Mas ambas parecem partir do mesmo princípio – a música enquanto lugar metafórico.

Como Dahlhaus refere, o discurso acerca da ideia de música absoluta, ao contrário do discurso formalista que mais tarde teve origem, não pretende distinguir o que é *absoluto* do que é *poético*. A música absoluta contém, apesar de todas as pretensões à inefabilidade, um programa declarado, um programa que em grande parte se assemelha à descrição de uma experiência mística. A música absoluta não é auto-referencial. A música absoluta contém uma referencialidade, mas uma referencialidade possivelmente contraditória. Isto porque aquela pretensa capacidade que a música absoluta tem em representar um *transcendente* funda-se simultaneamente na sua capacidade em *nada* representar. Daniel Chua, na obra já citada *Absolute Music and Construction of Meaning* (2006), defende a ideia algo controversa que música absoluta não possui uma história. O que há apenas é a história de um discurso. Para Chua, a música absoluta não tem uma história porque, na prática, ela representa uma contradição. A metáfora é simplesmente inconcretizável porque os seus próprios termos se contrariam:

So what is absolute about music is not ultimately music itself but a transcendental sign of absence that enabled the German Idealists and the early Romantics to make instrumental music mean nothing in order that it might mean everything.” [...] The absolute, as the transcendental signifier, is unsignifiable and therefore unknowable. (CHUA, 2006, p.168 e p. 170).

É por *nada* representar, que a música adquire a capacidade de representar o *todo*. Tal como em Collado, a música representa o *transcendente* por uma relação de *negatividade*. A música absoluta torna-se, nas palavras de Chua, num *negative other*: “Absolute music therefore discriminates. Indeed, it defines itself by exclusion. The category of the “extra-musical” was invented in the nineteenth century as the negative other of the “purely musical.” (CHUA, 2006, p.4). Chua defende que com este discurso dá-se a inauguração da semiótica do zero, um sistema semiótico que tem como motivo

principal uma fracção vazia entre um significante idealizado e um significado transcendente. Curiosamente, a antropologia já cunhou com o termo *estado zero* a experiência mística. Jordan D. Paper, no seu *Mystic Experience: a descriptive and comparative analysis* (2004), realiza um estudo comparativo de diversos tipos de experiência mística ao longo de várias culturas. Uma das conclusões de Paper é precisamente o quão desadequada a pretensão de inefabilidade se encontra em relação à realidade de uma experiência mística: “Although the mystic experience is universally acknowledged as ineffable, as with my own experience, descriptions of the experiences immediately preceding and following the mystic experience are available.” (PAPER, 2004, p.6)

Keith E. Yandell, no seu *The Epistemology of Religious Experience* (1993), elabora acerca do processo através do qual o sujeito de uma experiência mística concretiza a descrição da mesma: “Every description of a religious experience can be transformed into a phenomenological description by the simple device of making a description of how things are into a description of how things seemed to be.” (YANDELL, 1993, p.17). A metáfora é precisamente um desses veículos que permite ao sujeito da experiência (musical ou mística) traduzir aquilo que *é* naquilo que *parece ser*. A música absoluta seria, para os seus defensores, aquilo que de mais perto *parece ser* com aquilo que *é*. Seria portanto a metáfora ideal. Também Collado, como vimos, reconhece com legitimidade na música esse veículo, essa metáfora idealizada do Mistério revelado. O acento no valor metafórico da música é permanente ao longo da sua obra: “La teología busca en la música la forma de una belleza racional que através del desarrollo del discurso musical sirva de metáfora de la revelación del Mistério.” (COLLADO, 2006, p.380).

Importar aprofundar um pouco mais essa noção de metáfora no contexto musical. Esta é uma das proposições principais do nosso trabalho. A ideia de metáfora é talvez a ideia que mais rápida e intuitivamente acode às nossas mentes quando reflectimos acerca do fenómeno da representação, seja musical seja de outra natureza. No entanto, é um termo que conhece diferentes acepções consoante os semiologistas, havendo quem evite utilizar o termo de todo. Nietzsche, no seu ensaio *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873), defende que toda a epistemologia humana se funda na metáfora. O homem pensa metaforicamente. Antes da linguagem, antes da verdade, vem a metáfora: “The first metaphor the human mind uses in the act of cognition is the translation of sensual perception into an image. Only through another

metaphor can this image be translated into language... The *translatio*, the leap, takes place even before the first word is articulated.” (NIETZSCHE, 1967, p.105-106). Em consequência disto, toda linguagem é um sistema complexo de metáforas verbais fundado num anterior sistema de metáforas mentais. A primeira metáfora dá-se na transferência da percepção à imagem mental. A segunda metáfora dá-se na transferência da imagem mental à linguagem. Nietzsche traduz a palavra grega de *metaphorein* literalmente para *Übertragung*, o que aponta para a natureza transferencial e arbitrária da metáfora. Todo o conhecimento é um desdobramento contínuo de signos. Toda a linguagem é retórica porque se funda numa *doxa* e não numa verdadeira *episteme*. No entanto, em semiótica, o termo é geralmente utilizado com a conotação de *ícone*, noção de Charles Sanders Peirce – como já dissemos atrás, um signo que representa o objecto por possuir *algo* em comum com este. William Wimsatt, no seu *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1970), entende a metáfora, não apenas como um signo que aproxima apenas duas realidades, mas como um signo que aproxima duas realidades ao pôr em destaque uma *terceira* realidade, aquela que as aproxima, esse *algo em comum*:

Even the simplest form of metaphor or simile (“My love is like a red, red rose”) present us with a special and creative, in fact a concrete, kind of abstraction different from that of science. For behind a metaphor lies a resemblance between two classes, and hence a more general third class. This class is unnamed and most likely remains unnamed and is apprehend only through metaphor. (WIMSATT, 1970, p.79)

Portanto, a metáfora não se refere apenas a duas classes que semanticamente se aproximam. A metáfora é um signo que comporta consigo a abstracção dessa *qualidade* que aproxima essas duas classes e que permite que uma seja reconhecida como *representamen* da outra. Servindo-nos dos termos de Yandell, essa *qualidade* é aquela aparência pela qual a coisa que *parece ser* toma o lugar da coisa que *é*. Essa *qualidade* em ponto abstracto torna-se uma terceira dimensão do signo. No caso de Collado, na música como metáfora, essa terceira classe que permite à música que sirva de *representamen* à Palavra, é aquela pretensa *qualidade invisual* comum a ambos. O mesmo se aplica em grande parte à metáfora romântica da música como veículo do espírito. Em ambos, o critério que subjaz à metáfora é de ordem largamente visual. É por desobedecer a um critério de visualidade (como já dissemos, através de uma relação de *negatividade*), que a música transcende os parâmetros normais de representação, tornando-se um modo especial de representação. Noutros autores, a desobediência a este

critério tem o efeito precisamente contrário. No seu *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Eduard Hanslick afirma que a música tem um âmbito muito limitado de representação precisamente por não cumprir as exigências de visualidade que, por exemplo, a pintura cumpre. Note-se que desta forma, Hanslick está privilegiar a *visualidade* como critério único para avaliar representatividade na arte. A música, segundo Hanslick, se tivesse de representar por exemplo a figura de uma maçã, deveria representá-la da mesma maneira que um quadro representa uma maçã, através de uma semelhança entre o objecto e o ícone. Ora, não fazendo a música tal coisa, ela simplesmente é incapaz de representar a maçã. Seja no caso de Hanslick, seja no caso de Collado, há uma subordinação mais ou menos implícita da representação à visualidade como critério de significação por excelência.

Há quem também tenha aplicado a mesma metáfora (música-Palavra), servindo-se de uma terceira classe distinta, a notar o *tempo*. Jeremy Begbie, no seu *Theology, Music and Time* (2000), serve-se de uma relação metafórica diferente que a *qualidade invisual* do som – a *qualidade expansiva e irreversível* do tempo, aspecto teoricamente comum a ambas aquelas duas realidades. A sua proposta inicial é tão ambiciosa como a de Collado: “My guiding conviction in this book is that music can serve to enrich and advance theology, extending our wisdom about God, God’s relation to us and to the world at large. I hope to show this with particular attention to that dimension of the world we call ‘time’.” (BEGBIE, 2000, p.3). Begbie escolhe aquela característica fundamental do fenómeno musical – a progressão temporal – para fundar a sua própria *teologia do musical*. Independentemente da diferença entre as duas metáforas, tanto Collado como Begbie partem de um pressuposto comum: que o fenómeno musical partilha qualquer coisa com a transcendência, que existe algo em comum entre as duas realidades, que existe uma terceira classe que as aproxima.

É curioso que Daniel Charles, no seu artigo *Music and antimetaphor* (1995), oferece razões sólidas para provar que a música é precisamente o contrário daquilo que Collado defende: uma *antimetáfora*. Servindo-se das várias versões de Kafka do mito de Prometeu, Daniel Charles tenta provar que aquela terceira classe de que Wimsatt fala (Daniel Charles prefere usar o termo *tertium comparationis*) está sempre ausente no fenómeno musical:

In the first version, the myth is offered in its entirety; in the last, Prometheus no longer exists; he has been reduce to the “inexplicable mountains”. The *tertium comparationis* – the “definitive level of meaning outside of it” – which would legitimate its exegesis. While “ordinary” metaphors rely upon “relations the reader

has to know beforehand, either through his own experience or through the literary conventions familiar to him”, a parable by Kafka becomes the metaphor of itself: the dimension or level on which it would be possible to discover its “real”, nonfigurative or *eigentilche* meaning is absent. Such a text has no frame of reference other than itself: it is at once an antimetaphor and an absolute metaphor. [...] In that sense, music and metaphor appear connected together, at least under the guise of antimetaphor or absolute metaphor, that is, in a non-Nietzschean manner. For Nietzsche language speaks only indirectly about things. (TARASTI (ed.), 1995, p.35-36).

De um modo muito resumido, a ideia principal de Daniel Charles é que a música, por comunicar directamente ao ouvinte, por não pressupor qualquer modo de intercessão, não contém aquela exigência de mediação que está implícita a qualquer metáfora. É puramente auto-referencial e, deste modo, não pode ser metáfora. Os seus significados são sempre significados incorporados, usando os termos de Leonard B. Meyer. Quer isto dizer que referente e referido se confundem. Deste modo, Daniel Charles arrisca-se a suprimir a própria existência de signos musicais, já que um signo corresponde geralmente a uma relação entre um referente e um referido. Tarasti não vai tão longe como Daniel Charles mas refere-se também à música enquanto *faded metaphor*, por ser um sistema semiótico não verbal. Tarasti, no seu livro *Signs of music: a guide to musical semiotics* (2002), elabora sobre aquela tentativa, muito comum na teoria musical no século XIX, de entender a música como uma verdadeira metáfora de um organismo natural. Esta ideia remonta ao ensaio de Goethe de 1790, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Pela análise que Tarasti faz de vários autores, a música obedecerá tanto mais à metáfora do organismo quando mais *coerente* ela for: “The basic problem of organic music is not how the music can be divided into smaller parts but rather how those parts cohere.” (TARASTI, 2002, p.98). Como Tarasti se apercebe, o princípio da coerência é mais determinado pelo analista de que pelo compositor. Uma obra musical é tanto mais coerente quanto mais perfeitamente se adaptar aos parâmetros de perfeição formal esboçados por uma teoria anterior. Novamente, encontramos-nos diante de um modo diferente de encarar o fenómeno musical enquanto metáfora. Desta vez na sua relação com a ideia de organismo, sendo o *tertium comparationis* a coerência.

- - -

Já referimos que um dos parâmetros que permite ao signo musical, para Collado, servir de metáfora ao *transcendente* é um parâmetro de ordem visual. Falaremos agora de outro parâmetro, distinto mas igualmente fundamental: um parâmetro de ordem linguística, mais concretamente linguístico-verbal. Por várias vezes Collado refere que é aquela qualidade *inefável* da música, além da qualidade *invisível*, que lhe permite servir de metáfora à Palavra. Quando Chua diz que *o significado da música absoluta reside no facto de não ter significado algum*, ele percebe que também o parâmetro segundo o qual os apologistas da música absoluta se servem para sustentar a tese da inefabilidade é um parâmetro fundamentalmente linguístico-verbal. Como a música não significa da mesma maneira que as palavras significam, ela nada significa *senão* aquilo que é impossível de significar verbalmente, aquilo que escapa a um parâmetro linguístico, aquilo que não pode ser expresso em palavras, o inefável. A linguagem verbal torna-se então o modelo de representação, mas mais uma vez aplicado negativamente. No domínio da semiótica musical, Molino é um dos vários semiologistas a contestar essa convicção de que a linguagem verbal constitua o modelo para todo e qualquer fenómeno simbólico. Monelle é outro importante autor a insistir neste problema. Um signo não tem de ser necessariamente verbalizável. A significação verbal é apenas uma das possíveis formas de significação: “Referential meaning is not the same as lexical meaning.” (TARASTI (ed.), 1995, p.92). A ideia de que uma linguagem é tanto mais inefável quanto menos verbalizável for, assenta precisamente no pressuposto de que o modelo através do qual se deve avaliar o grau de eficácia comunicacional de todas as linguagens, incluindo a musical, é o modelo da linguagem verbal. Para Monelle este preconceito remonta ao próprio Saussure, no *Cours de linguistique générale* (1916), e faz parte de uma semiótica ainda enraizada numa teoria da linguagem. No seu *The Sense of Music* (2000), Monelle elabora com particular consistência sobre este problema:

... commentators have persistently found musical signification a difficult area. Musical meaning is said to be “vague” or “foggy”. This is apparently because musical semiosis is different in kind from linguistic semiosis, and music therefore cannot be translated into words. Music is “at once intelligible and untranslatable” (Lévi-Strauss 1970/1964 p.18) [...] It is sometimes felt that language is the paradigm of semantic precision, while music signifies only in a generalized way. This view is based on a naïve idea of the relation between language and the world, of which even Saussure was guilty. (MONELLE, 2000, p.11).

Este preconceito tem ainda importantes consequências a nível dos instrumentos com os quais o semiologista aborda a música, muitos desses instrumentos retirados da teoria da linguagem, como é o caso da obra cheia de mérito de Victor Kofi Agawu, *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music* (2008). Termos como *discurso*, *narrativa*, *frase*, *oração*, *parêntesis*, são alguns dos termos utilizados pelos analistas, muitas vezes intuitivamente. Rosário Mirigliano é outra autora que avisa contra os perigos deste procedimento: "...the mere use of concepts drawn from the theory of language does not constitute a guarantee of the sign nature of the object examined nor of the semiotic quality of the analytic procedures." (TARASTI (ed.), 1995, p.58).

A ideia de que a música é qualquer coisa de inefável, para além de radicar neste preconceito de linguagem, parece ser contrariada pelo próprio facto de que os autores que defendem esta ideia se esforçam simultaneamente por colocar em palavras a experiência musical. O mesmo se aplica à pretensão de inefabilidade de uma experiência mística. F. Samuel Brainard, no seu *Reality and Mystical Experience* (2000), tal como Paper, procura refutar a exigência de inefabilidade, própria do *estado zero* da experiência mística:

...the notion that a mystical experience must be ineffable obscures the fact that we do seem able to talk about mystical states to some extent. [...] Such an increasing capacity to speak about these experiences makes them no less mystical. Again, what appears to differentiate the mystical from the nonmystical is not ineffability but the perceived nonordinariness of the experience process itself. 'Ineffable' may be a very handy mark for recognizing a nonordinary experiencing process, but it, in itself, seems to be only an indication of a mystical experience, Not what makes an experience 'mystical'. (BRAINARD, 2000, p.56).

Para Brainard, tudo aquilo que cai sob o desígnio de *experiência mística*, tem apenas duas características em comum: *nonordinariness* e *profundity*. Não a inefabilidade. É precisamente no facto de não ser inefável que a experiência mística encontra a sua força comunicadora. A ser inefável, ao não encontrar nível de expressão humana, seria impartilhável. Toda a experiência mística oferece modos de expressão. O sujeito da experiência encontra sempre meios de objectivação de sentido. A linguagem poética foi, para os apologistas da música absoluta, o meio principal de objectivação de sentido. Mas também esses apologistas se confrontaram, como a teologia moderna continua a confrontar-se, com aquilo que Bruno Forte designa como *o naufrágio de todas as possibilidades da palavra humana*, (FORTE, 1995, p. 73) quando procura descrever o transcendente.

- - -

Discriminamos até agora dois critérios através dos quais é avaliada a eficácia da metáfora musical como metáfora do Mistério: um critério visual e um critério linguístico-verbal. Ambos os critérios são aplicados negativamente. É por *não* ser visual e por *não* ser verbalizável que a música serve de metáfora do Mistério. Serão pois a *invisualidade* e a *inefabilidade* os dois *tertium comparationis* que constituem esta metáfora. Isto vai de encontro precisamente as conteúdos da obra já referida, *Il Sacro*, de Rudolf Otto. Segundo Otto, a arte ocidental não possui meios positivos para representar o *numinoso*. Apenas meios negativos, que ele também chama de meios indirectos. Também a música se inscreve nesta categoria. Meios positivos ou directos seriam, como já vimos, o lance de um gesto, um tom de voz, uma fisionomia, a totalidade da expressão devocional, aspectos próprios da antropologia do homem enquanto sujeito religioso. Os dois principais meios negativos indirectos dos quais a arte ocidental se pode servir são, segundo Otto, as *trevas* e o *silêncio*, uma categoria visual e uma categoria sonora. Otto cita muito pertinentemente três versos de Tersteegen:

Herr, rede Du allein  
Beim tiefsten *Stille* sein  
Zu mir im *Dunkeln*

Otto procura provar, através de alguns exemplos, que é no momento em que a música dá lugar ao silêncio que ela obtém o seu efeito mais bem sucedido enquanto possível signo do *numinoso*:

Na linguagem dos sons, o que corresponde à escuridão é o silêncio. [...] Um meio positivo para expressar o sagrado nem mesmo a música possui, a qual, de resto, consegue despertar toda sorte de sentimentos. O momento mais sagrado e numinoso na missa, o da transubstanciação, mesmo a mais consumada música de missa solenemente o exprime calando-se, e isso literalmente e por um tempo relativamente longo... É bem instrutivo analisar a Missa em Si Menor de Bach sob esse aspecto. Sua parte mais mística é, como de praxe nas composições para missas, o “Et Incarnatus”. O efeito aqui se encontra no leve murmúrio das hesitantes e sucessivas entradas do tema da fuga a se esvair em pianíssimo. Com a respiração contida, em sonoridade mediana, as terças diminutas descendentes extremamente esquisitas, no vai-não-vai das sincopas e no sobe-e-desce dos estranhos semitons a reproduzirem o espanto receoso, implicam o mistério, mais insinuado que expresso. (OTTO, 2007, p.109).

Seria importante recuperar e expandir as palavras de Artur Mourão, sobre o nexos entre a música e a palavra: “Ambas têm a ver com a escuta, uma dos sons, outra da Palavra, mas desaguando e imergindo no que não cabe nem nos sons nem nas palavras, antes abrindo-se ao silêncio e à “música calada”, de que sabia S. João da Cruz.” (MOURÃO, 2006, p.3). A *música calada* é uma ideia constante na teologia estética. Como diz Otto, a *música exprime calando-se*. Podemos reencontrar esta ideia naquelas palavras de Kempis no seu *De imitatione Christi* (1418): “A minha boca fica muda perante Vós, e o meu silêncio fala-vos.” (de KEMPIS, 1994, p.128). Tudo isto são exemplos da *via negationis*. Na sua *Teologia della storia* (1991), Bruno Forte elabora sobre o fenómeno do silêncio enquanto *via negationis*:

...o Silêncio apresenta-se com a Não-palavra, isto é, como a negação daquilo que especifica o Verbo enquanto tal. Se é próprio do Verbo o ser concebido e proferido, o provir originado por um princípio vivo ao qual esta indissolavelmente ligado e, portanto, o ser gerado, será próprio do mais além do Verbo o puro e simples ser "não-gerado" (p. 65). [...] Se a Palavra é ícone porque é presença e comunicação do infinito e eterno dentro das coordenadas do espaço e do tempo, o Silêncio, por sua vez, é trevas, é o invisível mais além do visível. (p. 66).

Como Forte sugere, o Silêncio corresponde a um estado de não-geração, à incapacidade de *algo* fazer-se presente. De que modo então é que o silêncio, a *ausência* de som, pode implicitamente sugerir, servir de metáfora, à *presença* do *numinoso*? Na verdade o *tertium comparationis*, julgamos nós, não é tanto a ausência do som mas a sugestão implícita da ausência de tempo. Como Bruno refere, a Palavra é uma presença *dentro* das coordenadas do espaço e do tempo. O som pressupõe uma corrente de vibrações em progressão *no* tempo. A ausência de som sugerirá então precisamente o contrário, a ausência de progressão, a negação de uma presença, a ausência de um *fim para*, a fuga às coordenadas do espaço e do tempo, remetendo para aquelas várias categorias como o *infinito* e o *intemporal*, categorias com proximidades evidentes com a categoria do *numinoso*. Daniel Charles, na sua reflexão da música enquanto *antimetáfora*, fala desta relação próxima que a ausência de som tem com a sensação da ausência do tempo:

For Cage as for Heidegger, silence or absence prevents time from being taken as something already present or already there. Time has to spring. In so far as it springs, it disappears into its own withdrawal. Because of this withdrawal (or 'withholding', or 'denial'), its very granting prevents us from basing our understanding of musical signification on any 'constant presence', or any 'now-moment', which would require some calculus or measurement concerning a 'temporal interval'. (TARASTI (ed.), 1995, p.32).

É importante notarmos que o silêncio, em música, não equivale necessariamente à ausência total de som. A música pode efectivamente *representar* o silêncio, através de efeitos de contraste, pondo em oposição sonoridades cheias com sonoridades quase vazias. Do mesmo modo, o silêncio enquanto uma apresentação total, só adquire um estatuto semiológico no contraste que realiza com uma apresentação sonora que lhe é anterior ou que lhe é posterior.

Fomos assim destilando três possíveis *tertium comparationis* para a metáfora entre *música* e a categoria do *transcendente*: a invisualidade, a inefabilidade e a intemporalidade.

- - -

Usando os termos de Monelle, num terreno semanticamente tão *vago* e *nebuloso* como se julgar ser o da música, o consenso entre os semiologistas em relação à função semiológica um dado momento musical é muitas vezes raro de encontrar. É por pretensamente cumprir aquela exigência de inefabilidade (cumprimento que, como vimos, é muito questionável), que a música contém um tão vasto painel paradigmático. Entenda-se por painel paradigmático o conjunto de significados que podemos associar, *com algum tipo* de legitimidade, a um dado signo. De tal forma é ele vasto que um mesmo momento musical pode significar para dois receptores coisas não apenas distintas mas virtualmente opostas. Na teologia, este aspecto merece particular atenção. Isto porque é devido a esta abertura e a esta falta de consenso, que a música sempre foi objecto de desconfiança por parte de muitos teólogos. Com a mesma facilidade que ela se adapta a uma semiótica do divino, também se adapta a uma semiótica do demoníaco. Hans Küng resume estas duas tendências que percorrem a história da música:

... desde tiempos remotos distinguieran los humanos en la música voces de los dioses pêro también de los demônios. Y si personas religiosas justamente encomiaron la música como forma purísima de espiritualidad, otras la condenaron por razones religiosas, en cuanto la más detestable forma de sensualidad. En fin, si unos aprobaban aun la música instrumental para sublimar al máximo el entusiasmo religioso, otros – y no solo los Padres de la Iglesia, sino también Calvino – intentaron desterrarla de los ofícios divinos ya menudo hasta de la vida secular.” (KÜNG, 2008, p.16)

A dicotomia da música enquanto veículo de espiritualidade/ veículo de sensualidade é uma questão essencialmente relacionada com o modo como a música é percebida mais do que como ela é produzida. Podemos encontrar um dos exemplos mais inequívocos desta dicotomia nas hesitações de Santo Agostinho na sua relação com a experiência musical: “Quando acontece eu ser mais comovido pelo canto que pelas palavras cantadas, vejo-me a cometer um pecado por expiar e então preferia não ouvir cantar.” (AGOSTINHO, 2001, p.176). Santo Agostinho vê-se confrontando com o prazer que experimenta ao ouvir o cântico litúrgico, identificado o *logos* com aquela dimensão verdadeiramente espiritual da música, e o *melos* com a dimensão sensual. Dualidades deste género, que têm como arquétipo de fundo a dualidade corpo/alma, são transversais a grande parte do pensamento teológico acerca da música.

Collado, na tentativa de reforçar o potencial metafórico da música, reflecte sobre este seu carácter dual:

Para estudiar la música como lenguaje de trascendencia del Misterio hay que atender a la otra cara de la ambivalencia de su manifestación, el aspecto demoníaco-profano. De hecho, aquí encaja perfectamente la concepción de la música en su doble comprensión: la que mueve a las más altas virtudes y la que suscita las más bajas pasiones. Pero esse precisamente en este punto donde radica su potencialidad reveladora del Misterio. Para la manifestación de lo sacro, fenomenologicamente, se necesita de objetos. Estos no siendo santos, se convierten en sacros en tanto son indicadores del Misterio, según hemos podido observar en la aproximación fenomenológico-teológica de Tillich. Si dejan de ser indicadores del Misterio se convierten en demoníacos. (COLLADO, 2006, p.79).

Collado apoia-se largamente em Paul Tillich para criar uma distinção com uma grande relevância semiológica. Importa apresentar a passagem de Tillich que Collado cita: “La representación del fin último del ser humano – los objetos sagrados – tienden a convertirse en su fin último. Se transforman así en ídolos: la sacralidad provoca la idolatría.” (COLLADO, 2006, p.254). Parece-nos que a distinção de Collado entre o *sagrado* e o *demoníaco* é uma distinção entre aquilo que poderemos chamar uma *representação* e um *totem*. Um totem nada representa porque é puramente auto-referencial. Quando a signo artístico pretende representar qualquer aspecto da realidade divina e acaba por abandonar a função de *representarem* para se tornar no próprio *objecto* o fim último, ele adquire uma estatuto demoníaco. Caso paradigmático apresentado por Collado é o caso do Bezerro de Ouro que, construído pelos israelitas para se referir ao Deus que se julgava estar ausente no Sinai, acaba por ele próprio se tornar num fim último. Neste sentido, e de acordo com Collado, o *demoníaco* é a

idolatria. A idolatria acontece quando a representação deixa de existir. Se efectivamente a representação corresponde àquilo que está em vez de algo (Peirce), a uma referência (Jakobson), um reconhecimento de algo ausente (Gadamer), a um acto de substituição mental (Mounin), a idolatria não é representação. Quando o referente e o referido se tornam a mesma coisa, quando entre eles há uma relação de isomorfia, a idolatria acontece. O que impede que o signo que procura representar o transcendente se confunda com o ser representado, é que ele *nunca o representa por inteiro*, ele representa-o *a algum respeito*. Não representa a totalidade do objecto, mas apenas uma parte dele, um certo ponto de vista. Já S. João da Cruz dizia que a fé vai ao encontro de uma *verdade velada*, que nunca se oferece por inteira. Este mesmo raciocínio aplica-se à música. A música religiosa deve pugnar, segundo Collado, por ser uma referência sensível do Mistério. Exige a forma enquanto substituto. Sequeri fala da necessidade da *mediação simbólica do sensível*. Von Balthasar fala de uma *espiritualidade do sensível*. Collado fala de uma *fé sensível*. Na análise que faz ao *Moses und Aaron* (1930-32) de Schönberg, Sequeri fala desse conflito entre o elemento estético e o elemento ascético, entre a necessidade de um mediador sensível entre o Deus e o homem. O formalismo da auto-referencialidade estética é portanto, por razões fáceis de adivinhar, algo depreciado por Sequeri: “El arte debe salir, por eso mismo, del ámbito restringido de las reglas y del ámbito corporativo de la auto-referencialidad, y volver a hacerse cultura abierta y replantar los sentidos espirituales.” (SEQUERI, 2000, p.471). A proposta de Sequeri – a proposta de uma arte musical que volta a ser cultura aberta, um terreno livre para a plantação de sentidos – é a mesma proposta que pode minar a possibilidade que esses mesmos sentidos sejam, como Sequeri deseja, espirituais. Pois é essa abertura que no fundo permite ao fenómeno musical não sair do terreno das ambiguidades, das dualidades, das triplicidades etc. por oposição a um sentido único. Deste modo, e como Collado refere, uma teologia do musical só é possível na tentativa, não de fixar sentidos únicos, mas de superar os sentidos e as dualidades comuns, entre o sagrado e o demoníaco, entre o espiritual e o sensual, tentativa que Collado reconhece em vários compositores, como é o caso de Mozart:

La consideración de lo musical en el ámbito teológico comporta un intento de superar las oposiciones dialécticas entre sacro-profano, sensible-inteligible, afecto-efecto, espiritual-carnal. Mozart sería para Balthasar – y también para Barth – una metáfora de esta superación. [...] En Mozart «eros» y «ágape» se experimentan sin poderse distinguir. (COLLADO, 2006, p.154).

Um dos autores que talvez poderá ajudar-nos melhor a compreender a questão da dualidade da metáfora musical (porque é enquanto metáfora que a música apela para dois sentidos que se opõem), é Tarasti. Já referimos as reflexões que Tarasti dedicou ao problema da música enquanto possível metáfora do *organismo*. Também para esta metáfora, Tarasti detecta o problema da ambiguidade do signo musical: “To end our discussion on the metaphor of the ‘organic’ as a music-theoretical episteme, we can note that the same thing happens with it as with the notion of ‘nature’. As Lovejoy’s analysis and our cases show, ‘nature’ can mean almost anything, both order and disorder. In the same way, organic unity and growth can mean almost anything.” (TARASTI, 2002, p.103). Tarasti, ao ser confrontado com este problema, resolve-o propondo como solução aquele que para muitos é a própria essência do problema. Ao aperceber-se que toda a metáfora se funda num esquema cultural e ideológico, em grande parte arbitrário, a única maneira de compreender uma metáfora em todo o seu sentido e de modo possivelmente unívoco é percebendo-a ideologicamente:

Why, then, do we examine a phenomenon which leads to such ambivalence? It is because nature and organic growth have meant something to philosophers and to musical scholars, especially to those studying symphonic thought. They are notions loaded with powerful ideological concepts, whose precise meaning might be obscure, but which have been and are still used when we speak about essential things in music.” (TARASTI, 2002, p.103).

O mesmo se aplica a qualquer modo de representação musical que desejarmos analisar. A representação em música é, para muitos autores, de ordem largamente indexical mais do que icónica. Quer isto dizer que o signo musical representa através de uma relação de proximidade real que existe entre o *representamen* e *objecto*. A título de exemplo, o seguinte conjunto tímbrico: um toque de caixa e um toque trompete. Num primeiro nível, este conjunto refere-se apenas a uma chamada para a guerra. Mas por extensão, acaba por aludir à própria ideia de guerra no seu todo. Estabelece-se assim uma relação indexical. No entanto, no seu mais profundo sentido, esse *por extensão* só pode entendido *simbolicamente*. Entenda-se por *símbolo* aquele signo cuja relação entre o *representamen* e o *objecto* é puramente convencional e não assenta nem numa relação nem icónica nem indexical. Este foi talvez um dos mais ricos contributos de Eco à semiologia. Eco percebeu que a descodificação tanto dos índices como dos ícones depende inteiramente de uma interpretação simbólica, de uma convenção, de uma

ideologia partilhada. É a consciência desta ideologia partilhada que permite ao semiologista tentar resolver o problema da ambivalência de um dado signo. Esta ideologia é no fundo um código partilhado tanto pelo compositor como pelo ouvinte, código do qual depende necessariamente o sucesso da comunicação: “...music’s meanings are unlikely to be accessible to those who refuse to engage with the musical code.” (AGAWU, 2008, p.6). Neste sentido, uma metáfora (ou um ícone, segundo Peirce) só pode ser decodificada por inteiro quando o receptor possui um conhecimento prévio desse código. A metáfora musical pressupõe desde logo um ouvinte preparado. Uma metáfora é uma construção de um tempo para um tempo. A distinção que Otto M. Christensen realiza entre *affectual listener* (o ouvinte ideal do século XVII e grande parte do século XVIII); *emotional listener* (o ouvinte ideal do final do século XVIII e grande parte do século XIX); e *intellectual listener* (o ouvinte ideal da música moderna e pós-moderna) resulta em categorias talvez demasiado generalistas mas que resumem bem como a predisposição do ouvinte na escuta da música é em grande parte determinada por convenções da época. O ouvinte, que é teoricamente o mediador entre o nível de expressão e o nível de conteúdo, deve estar inteirado de uma simbologia historicamente localizada. De acordo com cada época, o ouvinte tem uma diferente relação com cada um destes dois níveis. Desta forma, Christensen conclui: “Music in general can be “completely” understood only by its contemporaries.” (TARASTI (ed.), 1995, p.89). No caso dos teólogos sobre os quais temos vindo a reflectir, esta simbologia historicamente localizada, simbologia que unifica a sua visão da música como lugar onde a Palavra pode ser ouvida e colhida (em suma, como possível lugar teológico), não é mais que a própria Teologia onde se mobilizam, e as Escrituras que a suporta.

## II

### **Introdução ao sentido teológico do Mistério da Transfiguração**

Antes de passarmos ao caso de estudo que dá título ao nosso trabalho, importa fazermos uma introdução aos conteúdos do episódio da Transfiguração. A Transfiguração é um episódio da vida de Jesus que vem descrito em três dos quatro evangelhos, mais concretamente nos três evangelhos sinópticos: Mateus (17, 1-9), Marcos (9, 2-10) e Lucas (9, 28-37). Existe também uma referência directa na segunda carta de Pedro (1, 16-18). Algumas referências indirectas poderão ser encontradas ao longo do evangelho de S. João e das cartas de S. Paulo. Apresentamos aqui a narrativa marciana:

Seis dias depois, Jesus tomou consigo Pedro, Tiago e seu irmão João, e levou-os sozinhos a um lugar à parte, sobre uma alta montanha. E transfigurou-Se diante deles. As Suas vestes ficaram brilhantes e tão brancas, como nenhuma lavadeira no mundo as poderia branquear. Apareceram-lhes Elias e Moisés, que estavam conversando com Jesus. Então Pedro tomou a palavra e disse a Jesus: «Mestre,,é bom ficarmos aqui. Vamos fazer três tendas: uma para Ti, outra para Moisés e outra para Elias». Pedro não sabia o que dizia, pois estavam cheios de medo. Então desceu uma nuvem e cobriu-os com a sua sombra. E da nuvem saiu uma voz: «Este é o Meu Filho amado. Escutai o que Ele diz!» E, de repente, olharam em volta e não viram mais ninguém, a não ser somente Jesus com eles. Ao descerem da montanha, Jesus recomendou-lhes que não contassem a ninguém o que tinham visto, até que o Filho do Homem tivesse ressuscitado dos mortos. Eles observaram a recomendação e discutiam uns com os outros o que queria dizer «ressuscitar dos mortos.» (Mc, 9, 2-10)

É quase certo que nenhum dos autores destes três evangelhos foi testemunha ocular de qualquer evento na vida de Jesus. O evangelho de S. Marcos, por ser cronologicamente o mais antigo, foi a fonte principal (porém, não a única) no qual os

autores de Mateus e Lucas se debruçaram. Julga-se que o autor de Marcos, por sua vez, se terá baseado num testemunho oral já bastante disseminado entre as primeiras comunidades cristãs: “Before it was utilized by the Markan author, the Transfiguration story probably enjoyed its own independent life orally.” (S. LEE, 2009, p.9). O carácter deste testemunho oral e os acrescentos do autor de Marcos são objecto de grande inquirição. Supõe-se que narrativa marciana constitua uma liga de várias proveniências culturais. Simon S. Lee resume essa ideia:

Scholars who have worked on the Transfiguration have suggested several different sources from which it may have come and ways of understanding it: 1) as a misplaced resurrection narrative, 2) as a story of a Hellenistic divine man, 3) as an apocalyptic revelation, 4) as part of the Sinai/Mosaic tradition, 5) as a story related to the binding of Isaac, 6) having to do with the Feast of Booths, 7) as part of the enthronement pattern, and 8) part of Epiphany/ Christophany. (S. LEE, 2009, p.9).

Os evangelhos sinópticos são hoje tão conhecidos por aquilo que os relaciona como por aquilo que os distingue. No que diz respeito ao relato da Transfiguração, os três sinópticos apresentam uma sequência narrativa praticamente idêntica, com algumas diferenças de carácter. Tanta a recepção do acontecimento por parte dos três discípulos como a apresentação das figuras do Antigo Testamento são alguns dos aspectos que exibem pequenas variações nas três narrativas. Eis um exemplo conciso de leitura exegética destas variações: “Segundo os textos evangélicos, a Transfiguração é: a proclamação de Jesus como o novo Moisés (Mateus); a epifania gloriosa de Jesus e o Messias escondido (Marcos); o momento mais alto da preparação da paixão que se aproxima (Lucas).” (GALVÃO (ed.), 2008, p.7). Descobrir se Liszt, na composição da sua peça, se baseou nalguma das três versões em particular é uma tarefa absolutamente impossível. Mas esta impossibilidade, ao que nos parece, nunca constituirá um obstáculo relevante para a compreensão da peça de Liszt. Como iremos ver, as diferenças entre as três versões são, apesar de tudo, sem consequências para efeitos representativos. John Paul Heil resume nas seguintes palavras a concordância dos três sinópticos:

Although all three versions of the transfiguration narrative exhibit their own unique characteristics, each narrates essentially the same sequence of literary motifs for its respective Gospel audience. After an introduction that locates the event temporally and spatially, *each version* begins with a stunning transfiguration of Jesus external appearance before three of his disciples followed by a dramatic appearance of Moses and Elijah in conversation with Jesus. In response, Peter suggest the building of three tents, one for Jesus, one for Moses and one for Elijah.

Then in *each version* a cloud overshadows 'them'. A voice from the cloud announces that this is my beloved or chosen Son and commands the disciples to listen to him. *Each version* concludes with a notice that Jesus alone was left there. *Each version*, then, presents a unified, consistent narrative that is of the same basic literary genre, evoking in general the same basic responses from their respective implied Gospel audiences familiar with the genre. (HEIL, 2000, p.33).

Os elementos principais estão, como veremos, contidos em cada um dos três sinópticos.

- - -

É consenso exegético que as palavras de Jesus: “Em verdade vos digo: alguns dos que estão aqui presentes não hão-de experimentar a morte, antes de terem visto chegar o filho do Homem com o seu Reino.” (Mt, 16, 28), são uma referência directa ao episódio da Transfiguração, no qual foi permitido a *alguns* dos apóstolos contemplar a divindade de Jesus, filho de Deus. De facto, estas palavras precedem imediatamente a narrativa da Transfiguração nos três sinópticos. Ao contrário dos famosos eventos da vida pública de Jesus, os destinatários deste acontecimento são apenas três discípulos: Pedro, João e Tiago. Com a Transfiguração, Jesus pretendia reconfirmar a fé escorregadia dos seus discípulos, introduzindo-os ao Mistério da Sua Pessoa. A Transfiguração dá-se em seguimento directo de uma conversa entre Jesus e os apóstolos. O tema desta conversa é a identidade e a paixão de Jesus por realizar-se (Mt 16, 13-38; Mc 8, 27-38; Lc 9, 18-27). É a primeira vez que Jesus prevê a Sua paixão, morte e ressurreição. Pedro não entende as palavras de Jesus e é repreendido por isso. (Mt 16, 21-23; Mc 8, 31-33). O episódio da Transfiguração inicia-se em cada um dos sinópticos com uma nota temporal (*seis dias depois*, em Marcos e Mateus; *oito dias depois*, em Lucas), nota que tem como referência esta conversa anterior. O que está pois em causa na Transfiguração é a confirmação da identidade controversa de Jesus enquanto: 1) a segunda Pessoa da Trindade; 2) o Cristo ressuscitado. Analisemos por alguns instantes estes dois pontos.

1) O episódio da Transfiguração é um pretexto para meditar sobre o mistério da hipóstase. A Transfiguração testemunha a favor da doutrina da união hipostática, doutrina segundo a qual Cristo possui uma dupla natureza, sendo Deus verdadeiro e homem verdadeiro simultaneamente. Neste sentido, a Transfiguração vem a demonstrar a verdade da Encarnação. No momento da Encarnação, a segunda Pessoa da Trindade,

ao revestir-se de carne e forma senciente, vem avisar, porque é consubstancial ao Pai, do carácter divino de cada homem enquanto filho de Deus. Na Transfiguração, a carne de Jesus torna-se translúcida de divindade, reiterando a proposição adiantada anteriormente com a Encarnação, a *divindade na humanidade*. No Mistério da Encarnação, observamos o movimento contrário de Deus, na Sua vontade de adoptar e abraçar o tempo e a história dos homens. No Mistério da Transfiguração, os três apóstolos são testemunhas da verdade daquele movimento.

2) A Transfiguração é também a antevisão de uma escatologia cumprida, é uma Páscoa antecipada. Ao revestir-se de luz e glória, Jesus prevê a glória da ressurreição, a glória pascal. Já referimos a relação de causalidade que existe entre o episódio da Transfiguração e as revelações sobre a Paixão e a Ressurreição que Jesus faz aos apóstolos dias antes (Mt, 16 21-28; Mc, 8, 31-38; Lc, 9, 22-27). Muitos exegetas julgam mesmo que a Transfiguração é uma narrativa alterada da aparição de Jesus aos discípulos após a Ressurreição. “Trata-se de uma narrativa que, segundo muitos exegetas, começa por nascer como relato da aparição do Ressuscitado aos discípulos num monte com toda a sua glória.” (das NEVES, 2002, p.141). Na medida em que os evangelhos constituem não biografias, mas interpretações inspiradas e catequéticas da vida de Cristo, para muitos exegetas é possível que a Transfiguração seja um relato deslocado de um acontecimento que ocorreu após a ressurreição. Por todas estas considerações, não podemos deixar de frisar quão fundamental será para a nossa análise musicológica os paralelos entre a Transfiguração e a Ressurreição, nomeadamente ao realizarmos uma leitura da peça enquanto possível lugar teológico. O que antecede é para já suficiente para deixar este ponto em aberto e dele nos recordarmos em momento oportuno.

Por tudo isto, a Transfiguração insere-se no género literário da *epifania*, embora há quem também o classifique como uma *visão apocalíptica*. Epifania, em termos muito gerais, designa a manifestação de uma figura ou de uma acção divina a um ou mais homens. Heil classifica a Transfiguração mais concretamente como uma *epifania mandatória*, já que tem por base um mandado concedido pelo Deus Pai a uma dada figura, neste caso ao Deus Filho. A Transfiguração é um caso particular de epifania porque na verdade é uma epifania múltipla: do Deus filho (Cristofania), de Elias e Moisés, e do Deus Pai (teofania).

É interessante ler Damian Dombrowski, num estudo seu da representação da Transfiguração em Rafael, a referir uma exigência de inefabilidade para a boa representação do evento da Transfiguração: “Até talentos criativos incontestados se viram condenados ao fracasso quando não tomaram em consideração a inefabilidade da cena, já para os Evangelistas demasiado exigente, e pretenderam reproduzir a visão que os próprios discípulos não suportaram.” (GALVÃO (ed.), 2008, p.175). De acordo com a exegese, o argumento da inefabilidade seria um argumento discutível. A transformação que se dá em Jesus é uma transformação, apesar de tudo, de carácter explicitamente corporal. Simon S. Lee resume o carácter absolutamente corpóreo do evento: “To recover the story, we need to recognize that the transfiguration is not an other-worldly narrative, disconnected from the body and ordinary human experience. On the contrary, it is precisely Jesus` transfigured *body* that discloses the face of God and the hope of God’s future, addressing the concrete reality of a fearful, uncomprehending group of disciples and a tragic, unbelieving world.” (S. LEE, 2009, p.2). De facto, há toda uma fenomenologia muito própria a compor o episódio. Existem motivos básicos que são muito característicos das cenas epifânicas na bíblia. “Todas as teofanias e cristofanias apresentam elementos espaciais, divinos e humanos, com uma tipologia semelhante: a montanha, a luz, a nuvem, a mensagem da voz de Deus, os intermediários (Moisés, Isaías, Jesus).” (das NEVES, 2002, p.141). Atrás referimos que as pequenas variações existentes entre as três versões da Transfiguração não são de consequência para efeitos representativos. Abre-se naturalmente agora a questão de que critério é que utilizamos para determinar qual dos elementos da narrativa são potencialmente mais representáveis que outros. Para evitar a formulação de um mau critério, decidimos fazer um levantamento de literalmente todos os elementos passíveis de representação contidos na narrativa:

## 1) Jesus

Jesus é o objecto da Transfiguração, sob a acção directa de Deus. Pela natureza do pecado, os apóstolos tendem a considerar Jesus um homem, um rabi. É para confirmar aos apóstolos que Jesus é filho de Deus, essencialmente distinto dos outros homens, que a Transfiguração dá-se a acontecer sobre Jesus.

## **2) Os três discípulos.**

Pedro, Tiago e João constituem a audiência privilegiada da Transfiguração. Não são parte activa nela. São testemunhas. “... fomos testemunhas oculares da Sua majestade.” (2 Pedro 1,16) São estes os mesmos discípulos de que Jesus se faz acompanhar a outra monte, o monte das Oliveiras, na véspera da Sua Paixão. No caso da Transfiguração, os três discípulos fazem um contraste significativo com as três figuras divinas que conversam: Jesus, Moisés e Elias. O medo e a confusão dos apóstolos é um motivo emocional comum na audiência de uma epifania. A oferta que Pedro faz, a de montar três tendas, sugere bem a confusão que o apóstolo experimenta.

## **3) Subida à montanha \ Descida da montanha**

Mateus 17, 1

Marcos 9, 2

Lucas 9, 28

2 Pedro, 1, 18

Mateus 17,9

Marcos 9,9

Lucas 9,37

Para muitos exegetas, a montanha onde ocorreu a Transfiguração (segundo a tradição, o monte Tabor na Galileia) é uma segunda evocação do Sinai, montanha na qual a Lei foi entregue a Moisés. Também na revelação sinaítica, Deus surge no topo de uma montanha, falando envolto numa nuvem. Desde logo, a subida de Jesus e dos discípulos à montanha é um elemento que invoca um movimento vertical significativo em direcção a Deus. Dorothy Lee, na sua análise da versão marciana da Transfiguração, distingue três fases – *ascent, revelation, descent* – sendo que a primeira e a terceira dizem respeito à subida e à descida de Jesus e dos discípulos da montanha.

#### **4) Luz \ Vestes brancas e brilhantes**

Mateus 16, 2

Marcos 9, 3

Lucas 9, 29

O aspecto luminoso que as vestes de Jesus adquirem no cimo da montanha tem uma qualidade claramente apocalíptica. Esta imagem vai de encontro, por exemplo, à profecia de Daniel sobre o Filho do Homem: "...as suas vestes eram brancas como a neve, cabelos claros como a lã." (Dn, 7, 9) De facto, a visão é tão radiosa que os discípulos não a conseguem suportar. O autor de Mateus explicitamente compara o rosto brilhante de Jesus com o sol (Mt, 17,2; o único dos sinópticos onde ocorre esta analogia). A literatura profético-apocalíptica do judaísmo e do cristianismo primitivo está recheada deste género de imagens, geralmente associados à vinda do Messias. Dorothy Lee refere que tanto a luz como as roupas devem ser entendidos como motivos metonímicos que, por extensão, reforçam a ideia de Transfiguração.

#### **5) Moisés e Elias**

Mateus, 17, 3-4

Marcos, 9, 4-5

Lucas, 9, 30-33

Moisés e Elias representam dois eixos importantes da religião judaica, a lei e a profecia respectivamente. Um é o paradigma do legislador, outro é o paradigma dos grandes profetas do Antigo Testamento. Ambos vêm corroborar a verdade do testemunho de Jesus. O diálogo que ocorre entre os três é o diálogo da aliança entre o Antigo e o Novo Testamento. Nem Marcos nem Mateus mencionam o conteúdo desse diálogo. Apenas Lucas enuncia o conteúdo: a Paixão que Jesus vai enfrentar em Jerusalém. Esta conversa foi longa, tanto que os discípulos precisam de montar uma

tenda e dormir. Há também um elemento apocalíptico na aparição destas duas figuras, mais concretamente na sugestão da ideia da Segunda Vida, em que os justos do Antigo Testamento estarão também presentes. “No caso da Transfiguração, as figuras de Elias e de Moisés tanto significam o profetismo e a Lei como apresentam dois personagens que, pela tradição bíblica, não chegaram a morrer, pois foram elevados ao céu, de onde viriam nos tempos finais.” (das NEVES, 2002, p.141)

## **6) As três tendas**

Mateus 17,4

Marcos 9, 5-6

Lucas 9,33

É Pedro quem propõe montar três tendas. É incerto o propósito do apóstolo. À primeira vista, a sua intenção seria montar um abrigo para as três figuras em diálogo: Moisés, Elias e Jesus. A exegese oferece várias significações para a ideia das três tendas, que agora não nos importa elaborar.

## **7) A nuvem**

Mateus 16, 5

Marcos 9, 7

Lucas 9, 34-35

A nuvem é um tópico comum às teofanias tanto do Antigo Testamento como do Novo Testamento. A nuvem é ao mesmo tempo Deus presente e Deus misterioso. É uma presença velada. No baptismo de Jesus por João Baptista, a nuvem de onde Deus fala está também presente. Os três sinópticos referem que a nuvem lança uma sombra sobre a montanha, o que põe em evidência o carácter assombroso daquela manifestação.

## 8) Voz de Deus

Mateus 16,5

Marcos 9,7

Lucas 9, 35-36

2 Pedro, 1,17-18

A voz de Deus é um elemento intimamente relacionado com a nuvem. A voz do Pai pede para que escutem o Filho. O imperativo exortativo *Escutai-O* é fundamental para compreender o carácter mandatório do acontecimento. Ao contrário da revelação sinaítica, Deus não surge para entregar a lei, mas para *apontar* a nova Lei, Jesus. Nesta medida, Jesus, a Lei, supera Moisés, o legislador.

- - -

Conjuntamente com estes elementos visuais e sonoros, existe um elemento que é transversal a todo este episódio: o próprio evento da Transfiguração. A Transfiguração é o motivo central de toda esta narrativa. O que devemos entender por Transfiguração? “Por Transfiguração de Jesus entendemos, segundo a leitura evangélica, o processo de metamorfose a que Jesus foi sujeito no cimo do monte alto.” (GALVÃO (ed.), 2008, p.145). José Carlos Carvalho fala de um *processo de metamorfose*. O verbo grego do qual os evangelhos de Mateus e Marcos se servem é *metamorfoustai*. O autor de Lucas, embora se baseie maioritariamente em Marcos, evita usar esse verbo, descrevendo a mudança de outro modo, dizendo que *o aspecto do Seu rosto torna-se diferente* (9,29) (*tò eidos tou prosósopou autou*). Na carta aos Filipenses de São Paulo (Fl, 2, 6-7), é bem explícita a natureza mórfica de Jesus: “Ele tinha forma [*morphe*] divina, mas apegou-se à sua igualdade com Deus. Pelo contrário, esvaziou-Se a Si mesmo, assumindo a forma [*morphe*] de servo e tornando-Se semelhante aos homens.” (Fl, 2, 6-7).

É importante perceber que Jesus submeteu-se *passivamente* a essa transformação, por vontade do Pai. A exegese é unânime a esse respeito. “The aorist passive form (*metamorfoustai*) indicates that this external transformation of the physical appearance of Jesus was effected objectively, from outside, by God (divine passive) rather than subjectively or interiorly by Jesus himself.” (HEIL, 2000, p.77). José Carlos

Carvalho explica a vontade do Deus Pai em transfigurar o Filho, através da ideia de *transferência* da lei:

Agora, depois da conversa com o Antigo Testamento, Deus entrega a Palavra do seu Filho muito amado. Em vez de palavras escritas nas tábuas da lei, dá a Palavra. Essa entrega (que fundamenta a tradição, a “transferência” do Pai) eleva Jesus à condição de ‘metamorfoseado’. Jesus é passivo. *Metemofte* é significativamente um ‘passivo teológico’ para indicar que tudo é acção de Deus, é Deus que age e actua esta transformação em Jesus, antecipando assim para os discípulos a glória que encontrarão na Páscoa. Jesus é transformado ao estado escatológico e definitivo. (GALVÃO (ed.), 2008, p.149).

Simon S. Lee reitera o carácter passivo da Transfiguração de Jesus ao compará-la com o tema da metamorfose tal qual é tratado pela poesia grega (essencialmente Homero) e a poesia latina (Ovídio, Apuleio e Luciano de Samósata): “In this kind of anthropomorphic presentation of gods in antiquity, the term metamorphosis (a noun from the verb form *metamorfoustai*) comes to mean ‘to remodel’ or ‘to change into another form’ predominantly in its passive or middle form.” (S. LEE, 2009, p.25). Rébie alude à Trindade de modo a explicar o aspecto mandatório da Transfiguração: “Se è il Padre a *condurre* i tre sul monte della conoscenza circa la persona di Gesù, tale agire è in perfetta sintonia con le parole: «...nessuno conosce il Figlio se non il Padre, e nessuno conosce il Padre se non il Figlio e colui al quale il Figlio lo voglia rivelare.” (ORSI (ed.), 2008, p.30). Em suma, Jesus não se transfigurou activamente por vontade própria, não incorreu numa revelação voluntária. Foi, provavelmente em resposta das suas preces (Lucas 9,29), que Deus o transfigurou por tempo indeterminado. Jesus não foi sujeito mas objecto da metamorfose. É por adquirir formas divinas que Moisés e Elias, figuras celestiais, têm oportunidade de comunicar directamente com Jesus. Em nenhuma outra passagem dos Evangelhos, Jesus comunica com os mortos a não ser nesta montanha, espaço onde por instantes se suspende o devir humano. A questão da metamorfose na Transfiguração encontra um paralelo evidente nas técnicas de metamorfose temática exploradas, ainda que não criadas, por Liszt. De certo modo, este evento na vida de Cristo seria o que mais idealmente poderia ter sido representado por Liszt, que sistematizou e aperfeiçoou muitas dessas técnicas. Mas como veremos no nosso estudo da peça, o tratamento que Liszt faz desse evento não é tão óbvio como poderíamos esperar.

### III

***In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi, de Liszt,***  
**enquanto possível lugar metafórico e teológico**

## **O último período de Liszt**

O período criativo de Liszt que é geralmente designado por *último período*, é um período que cada vez mais tem prendido a atenção musicológica. O repertório de Liszt que desde sempre foi tomado como o seu mais importante contributo para a história da música – o repertório orquestral do período de Weimar – deixou de ser o único alvo privilegiado da admiração pelo compositor. O Liszt do último período é muitas vezes encarado como o pai legítimo do modernismo musical (o pai ilegítimo seria Wagner, o qual teria surripiado de Liszt as suas muitas inovações), o antecessor do impressionismo, do bitonalismo, do atonalismo, do dodecafonismo... O Liszt do último período assumiu, na opinião de muitos, a paternidade de todos os grandes movimentos musicais do início do século XX. Julga-se, erradamente, que Schönberg, Debussy, Ravel, Satie, Bartok, Stravinsky, Scriabin... todos devem alguma coisa ao Liszt do último período. Erradamente porque sabemos há muito que a publicação da maior parte das peças de piano que caracterizam o lado mais experimental do último período de Liszt só se realizou décadas depois da morte do compositor, algumas delas nas décadas de 40 e 50 do século XX. Estes compositores não poderiam ter acesso à maior parte destas obras mais experimentais. Um marco importante foi a publicação do último volume de *Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen* por Viana da Mota em 1927. Obras que hoje nos parecem fundamentais como *Csárdás macabre* S.224 (1881-82) ou *Bagatelle sans Tonalité* S.216a (1885) só foram publicadas em 1951 e 1956 respectivamente. *Via Crucis* S.53 (1878-79), uma das composições mais inovadoras em

toda a obra de Liszt, foi rejeitada inicialmente para publicação (juntamente com os *Septem Sacramenta* S.52 e *Rosário* S.56) e só foi estreada em 1929.

Apesar disto, o impacto que estas peças nos causam ainda hoje parece ser suficiente para legitimar o esforço de tentar enquadrá-las de alguma maneira na história posterior. Custa-nos acreditar que estas peças, tão desgarradas do seu tempo, antecipando tantas coisas do futuro, possam ter constituído experiências isoladas, sem qualquer ressonância na vida musical posterior. Muitos musicólogos esforçaram-se por conferir a estas obras um sentido histórico, teleologicamente orientado, procurando ver nelas causas de efeitos de que não foram causa. É uma tarefa tentadora encontrar relações de causalidade entre *Unstern! Sinistre, desastro* S.208 (1880-86) e alguns dos *Préludes* L 117/ L 123 de Debussy, entre *Bagatelle sans Tonalité* e *Drei Klavierstücke* op. 11 de Schönberg. Olhando retrospectivamente, estes acontecimentos só nos parecem fazer sentido se vinculados com uma invenção ulterior. Isoladamente, causam confusão e estranheza. Se é verdade que normalmente procuramos estudar uma obra à luz daquilo que veio *antes* dela e contribuiu para a sua génese, grande parte da maneira de compreendermos as últimas obras de Liszt é estudando-as à luz daquilo que veio *depois*, aplicando-lhe categorias criadas posteriormente. Daí que seja evidente que, para já, a principal apologia por estas peças ainda não emane da sua beleza constituinte (que é grande, a nosso ver) mas do seu papel hiperbólico, e muitas vezes ilusório, na história da música.

Justamente por haver a consciência de que, porque a sua existência era ignorada, muitas das peças mais vanguardistas do último período de Liszt não marcaram, nem directa nem indirectamente, a concepção de importantes obras de compositores do início do século XX, é mais seguro afirmar-se que o Liszt da última fase *antecipou* ou *previu* algumas inovações que viriam a marcar a música do início do século XX. Quer isto dizer que Liszt não contribuiu para essas inovações. Foi simplesmente o primeiro a fazer algo parecido. Não foi um fundador. Foi um vidente, um profeta, um guru. Foi o que viu primeiro, o que antecipou. Este *antecipar* é mais uma maneira prudente e camuflada de associar o Liszt do último período à história que veio a seguir. Este esforço camuflado é, por exemplo, evidente no excelente artigo de Alan Forte sobre o idioma experimental de Liszt:

It is not our intention to assert that there is a direct connection between Liszt's non-traditional music and the music of the avant-garde composers of the early twentieth century, but rather show that when he created music that was remarkably similar in specific general structural aspects of the innovative music that followed

the *Jahrhundertwende*, he *anticipated* a significant historical development. (FORTE, 1987, p.210).

Alan Walker, o mais importante biógrafo moderno de Liszt, adere ao mesmo gênero de discurso: “The little piano piece *Nuages Gris* (1881) could well be described as the gateway to modern music. Not the least of its intriguing features, is its ending, which drifts away into keylessness and *foretells* the coming of impressionism in music.” (WALKER, 1996, p.440). Walker recorre mesmo, sem admitir total fidelidade, à metáfora do artista que viaja no tempo de uma metahistória imaginada:

To take an overview of the music of Liszt’s old age is to marvel afresh at its historical location. It does not belong to its time and place – and yet it is there, in defiance of all the laws of musical chronology. What such pieces teach us is that history can occasionally produce a time-warp in which, without warning, we may find ourselves in distant galaxies. (WALKER, 1996, p.452).

É com este discurso datado e cansado que se dá continuidade à campanha iniciada pelo próprio Liszt em relação à sua pessoa – o de promover o seu lugar na história das coisas. Evidentemente que é difícil olhar sem surpresa para alguns dos estranhos ensaios que Liszt compôs no final da sua vida. À surpresa segue-se a sua apologia. Esta apologia torna-se ainda mais necessária quando é feita a um compositor que ainda hoje é frequentemente acusado de populismo e mau gosto. Contra essas acusações recorre-se então ao último período de Liszt, prova inegável de que Liszt não só não era populista como tinha o bom gosto de escrever coisas que ninguém compreendia. A apologia do Liszt compositor, fenómeno que se tornou urgente desde que Liszt virtualmente começou a compor e que dura até os dias de hoje, é, como se percebe, um fenómeno em permanente renovação. A imagem de um Liszt vidente, ou das *profecias* de Liszt, como Leibowitz o designou, é a última lufada dessa apologia. “This has nothing to do with the “value” of the music. Take it or leave it, the devices are there, and they *point* to the future.” (WALKER, 1996, P.439). Não se lhe elogia o talento. Não se lhe elogia o valor. Elogia-se-lhe a clarividência.

---

Atribui-se geralmente ao último período de Liszt os últimos dez anos da sua vida (há quem os expanda para quinze), entre 1876 e 1886, após a criação das suas obras de maiores dimensões: as sinfonias, os poemas sinfónicos, os concertos, as

missas, os oratórios... Apesar da sua idade avançada, tornou-se num dos períodos mais movimentados da vida do compositor. Sem residência fixa, Liszt viajava frequentemente entre Weimar, Roma e Budapeste, sem nunca deixar de dar aulas ou participar activamente na vida musical europeia. Devido à frequente mobilidade entre estas três cidades, este período costuma ser designado por *la vie trifurquée*. O que parece ainda distinguir este período dos demais são os indícios de uma profunda depressão que se fazem sentir nestes últimos anos e que, julga-se (mas estas coisas nunca se podem saber), tiveram um efeito profundo na música de Liszt. Apontam-se várias razões para esta depressão. Uma ansiedade cada vez maior motivada pela morte de vários amigos e familiares (várias das peças deste período são elegias e lamentações), uma melancolia crescente motivada pela proximidade com a sua própria morte, uma sensação progressiva de perda de talento, uma saúde mais fragilizada, um alcoolismo indomável, uma postura inquietante e supersticiosa em relação a tudo. Pela primeira vez se vislumbram nas cartas de Liszt alguns tiques suicidas. Em 2 de Julho de 1881, Liszt cai de uma escadaria acontecimento que teve consequências irreversíveis para a sua saúde. Julga-se que, em resultado da sua depressão, Liszt tomou uma atitude, não só mais pessoal, mas muito mais descomprometida em relação à sua música. Em circunstâncias tão incertas, o medo de correr riscos ou é demasiado grande ou então torna-se injustificado. O compositor dedica-se então a experimentar ao limite os seus materiais. Mas como todos sabemos, Liszt não adoptou uma postura experimental, pela primeira vez, apenas neste período. Citando as palavras de David Butler Cannata: "... the epithet "experimental" describes almost everything Liszt ever attempted as a musician." (CANNATA, 1997, p.1). Liszt foi desde muito cedo acusado de excesso de experimentalismo. Em qualquer fase da sua carreira, lutou por ser um músico inovador. Ansiava e procurava aquilo que era novo e diferente, tanto no seu talento como no dos outros. Nunca durante a sua vida, Liszt se desligou de um dever que pressentia perante a história. A obsessão pela teleologia, iniciada com o idealismo alemão, marcou profundamente a percepção que Liszt, e uma grande parte dos compositores do romantismo alemão, tinham em relação aos seus deveres e às suas prioridades enquanto compositores. Enredados numa simbiose confusa entre uma necessidade de homenagear o passado e um dever de infligir uma marca no futuro, cada compositor resolveu este dilema à sua maneira. Beethoven, em particular, sempre foi um exemplo difícil de seguir. Beethoven oferecia dois modos de actuação, contrários entre si: por um lado, um exemplo a imitar, nas suas obras manifestamente românticas do segundo período; por

outro lado, o exemplo de uma relação muito pessoal e inovadora com a tradição e o passado, nas suas obras tardias. Havia pois dois modos de seguir Beethoven – fazendo o mesmo que ele fez ou fazendo diferente do que ele fez. Daí que o dilema da música alemã tenha sido perene ao longo do século XIX. Qualquer compositor podia legitimamente reclamar para si o estatuto de herdeiro de Beethoven. Este compromisso, de honrar o passado e simultaneamente zelar pelo futuro, foi sobretudo penoso para Liszt, que nunca, até hoje, se conseguiu demarcar de uma imagem de demagogo musical, exímio na técnica, pobre no conteúdo. É evidente ao longo da sua vida a vontade do compositor húngaro em ser um participante activo nessa imaginária metahistória do progresso.

Os períodos de criatividade de Liszt, sobretudo nos últimos dez anos, conheceram vários bloqueios criativos. Além dos problemas já apontados, foram bloqueios motivados por crises de falta de confiança, alimentadas em grande parte por uma crítica permanentemente feroz contra a sua música. Perseguido por uma fama perene de virtuoso sem talento, intimidado pelo espectro de alguns compositores que ele próprio afirmava lhe serem incomparavelmente superiores, Liszt tinha frequentes ataques de derrotismo, chegando a proibir explicitamente a publicação e a execução de obras suas. O oratório de *St. Stanislaus* S.688, iniciado em 1869, foi uma das obras que mais sofreu com esse género de crises. Acabou incompleta. É no entanto de sublinhar que a falta de confiança que Liszt tinha no seu talento, não se podia dever a uma falta absoluta de alento ou encorajamento. Liszt foi uma personalidade reverenciada, permanentemente homenageada. Organizavam concertos em sua honra, os discípulos peregrinavam às suas aulas. A lista de obras que lhe foram dedicadas é impressionante. Muito possivelmente, a recepção mais generosa que Liszt teve em vida aconteceu nesta fase final:

One feature of the Liszt reception in his last period was a sanctification of the man and his prior activities. Liszt's withdrawal to Italy, taking on minor orders, and dedication to the composition of sacred music took him away from the aesthetic fray and thus tended to neutralize his position. His absence from the scene in turn allowed critics to focus on and appreciate his career and achievements as a whole, which meant recognizing Liszt's genius as performer and generous spirit, among others. (ARNOLD, 2002, p.49).

Porém, é sintomático que, daqueles que tiveram oportunidade de conhecer Liszt tanto como executante como compositor – os seus contemporâneos –, as opiniões sempre foram mais consensuais no que diz respeito ao seu talento como o primeiro do que

como o segundo. Enquanto compositor, muitos não o levavam a sério. A grande maioria da crítica era implacável com a sua música. Mas também não foram poucos os seus partidários. Basta ler um artigo analítico de Felix Draeseke, um dos maiores militantes da Nova Escola Alemã, para nos apercebermos como o reconhecimento que tantos pensaram que lhe fora apenas consagrado depois da sua morte, afinal já lhe era devido durante a vida. Poucos compositores podem orgulhar-se de ver, durante o seu tempo de vida, as suas obras submetidos ao escrutínio de um analista, de verem o seu nome ter uma entrada numa enciclopédia, de terem um esboço biográfico seu publicado aos catorze anos, de se verem até condecorados como cabeça de lista de uma escola de composição. Poucos compositores do século XIX foram tão biografados em vida como Liszt. Ele próprio nunca escreveu uma autobiografia, apesar dos pedidos serem constantes.

Não está pois em causa perceber se Liszt foi um compositor experimental ou não, mas que carácter assume o experimentalismo de Liszt nos diferentes períodos da sua vida. A tentativa de dividir a obra de um dado autor num dado número de períodos criativos – extensões de tempo nos quais o estilo do autor sofreu poucas variações – tem como pressuposto a ideia de que a relação que um artista tem com a sua própria criatividade transforma-se ao longo do tempo. Podem-se especular as razões para esta transformação: um momento biográfico fundamental na vida do autor; o contacto com uma influência externa marcante etc. É muito comum falar-se da última fase de um autor, período que antecede a morte do autor e em que o seu comportamento criativo é drasticamente distinto daquele apresentado em fases anteriores. Fala-se de uma última fase em compositores como Haydn, Beethoven, Verdi, Stravinsky ou R. Strauss, compositores aos quais são muitas vezes atribuídos os méritos de um camaleão criativo. Liszt é outro desses populares camaleões. Mudando mais uma vez de aparência, o Liszt do último período é popularmente entendido como o velho epifanista que se dedica a uma reforma secreta da música (a contrastar com a reforma pública a que se dedicou na sua fase de Weimar). Se esta perspectiva tem encontrado tão grande consenso na cultura popular é porque, numa primeira instância, o bom senso parece estar do lado dela. Porém, a contrariar a exigência de coerência estilística deste período, devemos fazer notar que Liszt, nos seus últimos dez anos, não deixou de fazer muito daquilo que já fazia nos últimos quarenta. Não deixou de compor transcrições sobre obras de outros autores (a última foi a *Tarantella* S.482 de Cesar Cui em 1885), peças de alto teor virtuosístico (*Toccata* S. 197 de 1881 ou as *Ungarische Rhapsodie 16-19* S.244 de

1882-85), ou música de pendor mais nacionalista (*Puszta-Wehmut* S.246). Também não deixou de escrever obras de concepção mais alargada, como *Via Crucis* ou o *Historische ungarische Bildnisse* S.205 (1885). Da mesma forma, no que se poderia chamar de primeiro período, não são poucas as peças vanguardistas. A título de exemplo, a obra *Harmonies poétiques et religieuses* S.154 de 1833, inspirado por Lamartine (peça que Liszt incluiria numa segunda versão, com o título de *Pensée des morts*, no seu ciclo de 1847) é tão vanguardista para a sua época como *Nuages Gris* S.199 é para a sua.

Por outro lado, só a teimosia nos poderia impedir de reconhecer que existem diferenças, profundas diferenças, entre o Liszt das *Nuages* e o Liszt das *Harmonies*. Um espaço de quase cinquenta anos separa a concepção das duas peças, pelo que evidentemente que seria de esperar que iguais não fossem. O Liszt do último período é conhecido por ser um Liszt muito mais autobiográfico. Em termos temáticos, grande parte das peças do último período estão associados a um acontecimento traumático na vida do compositor. Daí o desinteresse de Liszt em vê-las publicadas. Por exemplo, *Am Grabe Richard Wagners* S.202 (1883), uma das duas elegias pela morte daquele compositor, não foi publicada ou sequer publicamente executada até 1952. Liszt descreveu-as como as suas *peças de mortuário*. O seu filho morreu em 1859. A sua filha morreu de parto em 1862. Conforme os anos passavam, Liszt continuou a ver figuras que amava e admirava morrer. Uma das mais traumáticas foi sem dúvida a morte de Wagner em 1883, com quem Liszt nunca deixou de ter vários conflitos pessoais mas que sempre admirou profundamente como compositor. A morte, que nunca deixou de ocupar os pensamentos de Liszt desde cedo (em parte devido à morte do seu pai quando Liszt tinha dezasseis anos), tornava-se agora um tema recorrente na sua vida. Nestas circunstâncias, somos forçados admitir uma relação de causalidade entre este facto e muito do carácter lúgubre da música deste período. Esta música é geralmente associada às seguintes características, ainda que nenhuma delas seja exclusiva deste período:

- 1) uma economia de meios evidente no tratamento da forma: livre, curta e com fins em aberto;
- 2) opções harmónicas muito difíceis de explicar à luz da harmonia tonal tradicional; exploração tímbrica da harmonia;
- 3) melodia muitas vezes do tipo recitativo;

Evidentemente que podemos encontrar todas estas características presentes em obras de Liszt muito anteriores a este período. Contudo, é inegável que elas têm uma presença mais pronunciada e frequente nas obras deste período. *Nuages Gris* (ou *Trübe Wolken*) de 1881, escrita muito pouco tempo depois da queda traumática de Liszt, é indiscutivelmente a peça ícone do último período de Liszt. É de resto uma peça que apresenta interessantes semelhanças formais com a peça que desejamos estudar. As três características apontadas são também muito evidentes ao compararmos uma peça de Liszt escrita na sua juventude com uma revisão feita por Liszt no seu último período. O resultado da revisão é brutalmente distinto do original.

Somos desta forma, conduzidos à peça que dá título ao nosso trabalho – a peça *In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi*, escrita em pleno último período. *In Festo...* é uma peça típica, mas simultaneamente atípica, deste período. Típica porque reúne algumas características musicais que se julga tipificarem este período, nomeadamente ao nível do tratamento da forma e de alguns recursos retóricos comuns a outras peças do mesmo período. Atípica, porque a estas características se combinam outras características inconsistentes com o estilo que se atribui ao Liszt da fase final, como a ausência quase completa de dissonância. Mesmo ao nível programático esta peça escapa às categorias usadas geralmente para caracterizar a música deste período, associadas à nostalgia, ao pessimismo ou à retrospecção. Por tudo isto, se torna muito difícil encontrar peças do mesmo período com as quais podemos realizar pontos de comparação relevantes. A nossa prioridade não é porém explorar o lugar contraditório que esta obra assume no período em que foi escrita, mas o modo como ela actua enquanto signo que é.

- - -

Interessa-nos abordar alguns daqueles aspectos da biografia de Liszt mais directamente relacionados com o seu percurso religioso. O amor de Liszt ao cristianismo é transversal ao longo da sua vida. Liszt cresceu no seio do catolicismo romano do qual nunca se separou até ao fim dos seus dias. A tentação em exercer o sacerdócio apresentou-se desde logo na sua juventude. Uma influência fundamental foi o catolicismo liberal do abade Robert Félicité Lamennais (ou de la Mennais), a quem Liszt dedicou *De profundis* S.691 (1834?). A primeira obra de Lamennais que Liszt teve oportunidade de ler foi o *Paroles d'un croyant* de 1834, onde o autor elabora acerca do

papel do artista como uma espécie de *evangelista* em sociedade. Na obra *Esquisse d'une Philosophie*, em 3 volumes, de 1840, Lamennais fala da obrigação missionária de um verdadeiro artista que, através do seu talento, deve conduzir o sujeito estético a Deus.

Conhecido é também o entusiasmo de Liszt pelos São-Simonianos, que Emile Barrault lhe deu a conhecer. O excelente artigo *Liszt's Saint-Simonian Adventure* (1998), de Ralph P. Locke, explora bem a incursão de Liszt no interior deste movimento. O São-Simonismo foi um movimento de cariz social e político iniciado sob a influência directa dos escritos de Claude Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon. Liszt é um dos vários compositores que se interessou pelas ideias do movimento. Berlioz e Halévy foram outros dois. Embora Liszt se tenha expressamente dissociado do movimento mais tarde, nos seus últimos anos reconheceu a importância que as ideias do movimento tiveram para si na sua juventude. O movimento defendia princípios socialistas de cooperação e solidariedade, baseados na crença de uma sociedade transformada positivamente pela produção industrial. Um dos preceitos do são simonismo era que as artes – e a música, enquanto a suprema – deveriam ter um papel activo na condução dos homens. O artigo de Liszt, *De la musique religieuse*, de 1834, denota a influência deste movimento e de Lamennais. Liszt replica a ideia de que a música deve servir de veículo de progresso e de condução do povo à verdade do credo religioso. Já com este artigo, Liszt demonstra o seu descontentamento com a música religiosa do seu tempo e a sua vontade em reformá-la:

Do you hear that stupid bellowing resounding beneath the vaulted roofs of cathedrals? What is it? It is the song of praise and benediction addressed to Jesus Christ by his mystic bride... And the organ, [...] – do you hear it now prostituting itself with vaudeville airs and even gallops? [...] O shame! O scandal! When will these loud-mouthed drunkards be chased from the holy place? When shall we at last have religious music? [...] the great productions of a Palestrina, a Handel, a Marcello, Haydn, Mozart can hardly stay alive in libraries. (MERRICK, 2008, p.60).

Estas amostras de desagrado em relação à produção de música religiosa do seu tempo estão presentes ao longo de toda a sua vida. A seguinte passagem provém de uma carta que escreveu em Weimar em 1851, e onde faz algumas observações acerca da música daquela paróquia: “The music in our Catholic church, and in particular the organist, jangled my nerves so much on Palm Sunday that I wondered whether to go to church at Easter- feeling quite incapable of turning my thoughts to God during an hour of such discordance.” (MERRICK, 2008, p.67). Em Roma, em 1862, Liszt repetiu o

mesmo género de acusações à prática musical das igrejas. A sua estadia em Roma teve início em 1861 e foi interrompida por um retiro para o Mosteiro da Madonna del Rosario, no Monte Mário. Este retiro teve início em 1863, pouco depois da morte prematura da sua filha Blandine. Não foi um retiro absoluto. Liszt saía para visitar vários pupilos e para participar em alguns eventos musicais e religiosos. É durante esse retiro que compõe as duas lendas de S. Francisco de Assis e as transcrições para piano das sinfonias de Beethoven. Em 1865, recebe aí as ordens menores. Embora a sinceridade dos votos eclesiásticos de Liszt sempre tenham sido objecto de debate, Liszt estudou teologia com alguma profundidade e diligência. Em virtude da sua formação, Liszt conhecia certamente a fundo o mistério da Transfiguração.

- - -

Das peças de piano de tema religioso que Liszt escreveu nos últimos dez anos da sua vida, apenas duas foram escritas explicitamente para o piano: *Sancta Dorothea* S.187 (1877) e *In festo transfigurationis domini nostri Jesu Christi* S.188 (1880). As peças que restam são transcrições de peças vocais, como *O Roma nobilis* S.546a (1879) ou *In domum Domini ibimus* S.505 (depois de 1880).

A peça *In festo ...* foi escrita em Weimar e data de 6 de Agosto de 1880. A festa da Transfiguração é, tal como a festa da Apresentação do Senhor ou da Anunciação do Senhor, uma festa com data fixa na igreja Católica – 6 Agosto, exactamente quarenta dias antes da festa da Exaltação de Santa Cruz, a 14 de Setembro. Na tradição oriental, onde esta festa litúrgica teve originalmente início, denomina-se a festa de *hágia Metamórfosis tou Kuríou* – Santa Transfiguração do Nosso Senhor Deus e Salvador Jesus Cristo. De facto, nas igrejas orientais esta festa tem uma relevância teológica maior que na tradição católica: “Christians in the East regard the transfiguration as central to the symbolism of the gospel, disclosing as much about themselves as about God. In the West, by contrast, the feast of the transfiguration is a minor event and ignored entirely in some denominational traditions.” (S. LEE, 2009, p.1). Nada nos impede de acreditar que Liszt tenha escrito uma tão curta peça num ápice de um só dia, ou até de uma só hora, como uma espécie de meditação sobre o Mistério celebrado nessa data. A data da composição e o próprio título parecem querer sugerir isso. Pelo quanto se sabe, a peça é inteiramente original. Mesmo ao nível do tema sagrado, a peça não tem precedentes na obra de Liszt. O tema da Transfiguração de Jesus, à excepção

desta peça, não se encontra presente em mais nenhuma das peças que constitui a vastíssima obra sagrada de Liszt. Mais tarde, Liszt viria a abandonar um arranjo para órgão desta peça, da qual só restaram os primeiros oito compassos. Martin Haselböck fez a primeira reconstrução do arranjo abandonado, para a sua edição das obras completas de Liszt para órgão.

All that Franz Liszt wrote out of the organ version of the piano work [In festo transfigurationis] dating from 1880 was the first eight bars, with the designation 'für Orgel'. In view of the continuity of the writing and the similarity with the piano version, this first complete realisation for organ appears entirely legitimate. (HASELBÖCK, 2002, p.34).

## **Uma aproximação ao texto musical**

*In Festo...* é uma peça com uma aparência muito simples. Segundo os mais comuns parâmetros analíticos – forma, harmonia, melodia –, as dificuldades não parecem ser numerosas. As análises desta peça que existem na literatura são sucintas e muito pouco ambiciosas. Nenhuma delas se preocupa verdadeiramente em abordar a peça enquanto uma possível representação. O enfoque cai geralmente no tratamento da harmonia, que é inegavelmente interessante.

Tematicamente, a peça contém dois elementos reconhecíveis: um motivo de quatro notas longas, em oitavas, que surge na mão esquerda assim que a peça tem início; e um arpejo de quatro notas, que surge na mão direita no quinto compasso. Ambos são combinados, ao longo da peça, desde o quinto compasso até ao compasso 51, com um interregno de três compassos (c. 22-24). Este interregno de três compassos antecipa a textura da secção final, ainda que esteja num registo grave. O primeiro motivo realiza uma terceira maior ascendente, por graus conjuntos. Até ao compasso 40, o arpejo de quatro notas partirá sempre da terceira do acorde. O grosso da peça (43 compassos dos 68 que a totalizam) consiste na sobreposição contínua destes dois elementos temáticos – motivo no baixo e o arpejo na mão direita –, sobreposição submetida a uma progressiva transformação harmónica e melódica.

O plano harmónico é muito simples mas flagrante. Depois da apresentação do motivo do baixo (c.1-4), que sugere a ténue possibilidade de estarmos na tonalidade de sol Maior, a entrada do arpejo na mão direita coloca-nos na verdade na tonalidade de Dó

Maior. O motivo do baixo repete-se mais duas vezes na íntegra (c.5-12), dando a oportunidade ao ouvinte de o imprimir bem na memória. No compasso 13, sem qualquer preparação, ocorre uma mudança abrupta para ré bemol Maior, onde permanecemos por mais oito compassos. Evitamos usar o termo *modulação*, face à inexistência de qualquer processo preparativo para a mudança entre as duas tonalidades. A possibilidade de estarmos, não em ré bemol Maior, mas no II acorde napolitano de dó Maior (fundamental e quinta abaixadas) é também defensável, mas pode ser objectada por dois factores: pelo facto do acorde surgir inicialmente sobre a fundamental e não na primeira inversão, o que seria mais comum numa II napolitana; e pela aparição do sol bemol no baixo, o que aponta para a armação de ré bemol Maior e não para uma II napolitana de dó Maior. O arpejo, no compasso 13, permanece melodicamente igual ao anterior, com a única excepção de estar uma tonalidade uma segunda menor acima. O motivo do baixo sofre uma variação tanto melódica como rítmica, apresentando uma inversão do intervalo inicial de terceira seguida por uma nova subida de terceira por graus conjuntos. As suas oitavas deixam de ser vazias. Depois de um compasso de silêncio (c.21), surge uma armação de quatro sustenidos. Entre o compasso 22 e o 24, surgem três acordes homorrítmicos em fá sustenido menor, embora também nada impeça que estejamos já no II grau de mi Maior, a tonalidade que se segue. No compasso 25, regressamos imediatamente à textura anterior, agora na tonalidade de mi Maior. Oito compassos a seguir, no compasso 33, repete-se uma abrupta mudança, sem preparação, para uma tonalidade de segunda menor acima – fá menor. Mais uma vez, podemos alegar estarmos diante de uma II napolitana de mi Maior e, uma vez mais, podemos disputar esse alegação pelas mesmas razões acima referidas. O motivo do baixo descreve também de modo exacto e preciso o mesmo esquema anteriormente apresentado. Portanto, o esquema dos compassos 5 a 22 é replicado literalmente entre os compassos 25 a 40. No compasso 41, os arpejos sobem uma oitava, ainda em fá menor. A partir do compasso 42, o motivo do baixo aparece numa forma modificada, fazendo agora uma subida de três segundas menores (lá b, lá natural, lá #.), seguindo por um intervalo de quarta perfeita descendente. Esta fase terminará na nota isolada de lá sustenido (c.51), a terceira de fá sustenido maior, a tonalidade da secção seguinte.

A última secção (c.52-68) consiste num conjunto de acordes homorrítmicos, de arpejo rápido, tocados no registo agudo do piano. A invocação do género do coral é óbvia. Toda a secção encontra-se em fá sustenido Maior. A linha de topo continua a descrever um movimento ascendente, mais propriamente uma subida de terceira menor

(lá #– si – dó #) entre os compassos 52 e 57. Compassos de silêncio servem de separadores. A cadência final é uma cadência plagal. O acorde final evita repousar sobre a sua fundamental, como é comum no Liszt do último período.

O plano harmónico da peça é então o seguinte:

**Dó M » Ré b m » [Fá # m/Mi M] » Mi M » Fá m » Fá # M**

A peça realiza portanto um arco de quarta aumentada ascendente, por graus conjuntos. Nenhuma das análises parece referir este dado. Ao terminar a peça em fá sustenido, a peça termina precisamente na sensível de sol que dá o início à peça, pelo que se a peça recomeçasse, recomeçaria de um modo natural. Há portanto uma qualidade circular no plano harmónico da peça.

Existem outras peças do último período de Liszt que, em termos formais, partilham a mesma estrutura bipartida de *In Festo...*, mas nenhuma delas tem um esquema harmónico tão rígido e orientado. Tal como em *In Festo...*, estas peças podem ser divididas em duas partes, separadas por uma secção intermédia, sendo que a segunda parte replica de um modo mais ou menos evidente a primeira parte. É o caso de *Sancta Dorothea*, *Nuage Gris*, *En Rêve*. *Nocturne S.207* (1885) e *Wiegenlied (Chant du berceau) S.198* (1880) mais tarde expandido e orquestrado como o primeiro andamento do seu poema sinfónico *Von der Wiege bis zum Grabe S.107* (1881-82). As três primeiras destas peças também terminam com uma secção, mais ou menos curta, de acordes homorrítmicos no topo do registo, à semelhança de *In Festo...* De facto, *In Festo...* destaca-se do conjunto da última obra de Liszt essencialmente pela sua severidade e pela sua rigidez global.

## Uma aproximação ao texto musical enquanto representação

A próxima verificação que devemos fazer é que esta peça tem um título – *In festo transfigurationis domini nostri Jesus Christi* –, pelo que tudo leva a crer que a peça constitui uma representação de *qualquer espécie* do fenómeno que lhe dá o título. Importa distinguir duas possibilidades. Liszt pode procurar representar o episódio da Transfiguração de Jesus *ou* representar apenas a ideia da Transfiguração de Jesus. Como vimos na segunda parte, o episódio da Transfiguração inclui vários elementos com potencial representativo que não apenas a Transfiguração de Jesus: a subida à montanha, o diálogo entre Moisés, Elias e Jesus, a nuvem, a voz de Deus, etc... Embora a Transfiguração de Jesus seja o motivo central da narrativa, não é o único tema na narrativa. Saber se Liszt quis com a sua peça aludir apenas à Transfiguração ou a mais algum elemento que constitui o episódio é uma questão que ficará naturalmente sem uma resposta decisiva. De facto, podemos optar por vários modos de distribuir os elementos semânticos ao longo da peça. Imagine-se os seguintes três cenários:

Compassos 1-51 – Transfiguração de Jesus

[Compassos 22-24 – diálogo entre Moisés, Elias e Jesus]

Compassos 52-68 – Voz de Deus

Compassos 1- 51 – subida dos discípulos às montanhas

Compassos 52-68 – A Transfiguração de Jesus

Compassos 1-68 – A Transfiguração de Jesus

Recorremos a estes exemplos para ilustrar um fenómeno de ambiguidade semântica que, de outro modo, poderia dar azo a uma explicação mais longa. Estas são algumas das hipóteses com que podemos avançar, de modo mais ou menos arbitrário. Podíamos formular outros mais. Mas optamos por nos debruçar sobre o último – pela hipótese de toda a peça representar apenas e exclusivamente o evento da Transfiguração de Jesus. Assim decidimos por duas razões. Em primeiro lugar, porque é a única possibilidade na

qual podemos depositar algumas certezas. Se há pelo menos um único elemento que Liszt procurou incluir na sua representação esse elemento é a própria Transfiguração, já que esse é o evento que dá nome à peça e é indiscutivelmente o evento central do episódio. Tudo o resto, vem por acréscimo do episódio. Em segundo lugar, porque, como veremos pelo estudo da peça, é o que faz mais sentido. Partiremos portanto do princípio que esta peça constitui uma *representação* de alguma espécie e a algum respeito do evento da Transfiguração de Jesus.

Como vimos na segunda parte, falar de Transfiguração é falar de metamorfose, é falar de um dado ente (Jesus, neste caso) que passivamente se torna objecto de uma *mudança de forma*. Essa mudança é presenciada pelos três apóstolos que acompanharam. Collado, na sua categorização das emoções próprias da experiência estética do Mistério, refere que a emoção que os três apóstolos experimentaram no monte Tabor inscreve-se na categoria da *emoção deslumbrante*, comparando o momento da Transfiguração a uma verdadeira experiência estética. *Emoção deslumbrante* é, para Collado, aquela emoção que o sujeito estético experimenta quando os seus sentidos sofrem uma *transformação* ao receberem um conjunto de sensações invulgarmente profundas e desarmantes:

Es la emoción deslumbrante que se traduce en transformación de los sentidos. Porque la teología no puede solamente ocupar y convencer la razón. Hoy se comprende al hombre como un todo, y los sentidos tienen un sentido, con un peso específico muy importante. [...] Las hierofanias bíblicas son paradigma de esta emoción: la Zarza Ardiente es quizás la más impresionante, como vemos y oímos en el *Klangideal* de Schönberg. Cristo mismo preparao los discípulos a la visión-audición deslumbrante de la transfiguración, muerte en Jerusalén, por la empatía total con la finitud del hombre. (COLLADO, 2006, p.387).

Collado sugere que as manifestações hierofânicas derivam a sua força do contacto abalador que essas manifestações estabelecem com os sentidos e com o corpo do espectador. Este sofre um choque, uma comoção, é *deslumbrado*. A ideia da *visão-audição deslumbrante* que os apóstolos experimentam, referida por Collado, pode remeter-nos para uma ideia contida na *Summa Theologica* de Tomás de Aquino, nomeadamente nas suas conhecidas três condições necessárias para que algo belo se manifeste: integridade (*integritas sive perfectio*), proporção ou harmonia (*debita proportio sive consonantia*) e brilho ou claridade (*claritas*). A passagem fundamental é conhecida:

*Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et*

*iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.*  
(TOMÁS DE AQUINO, 2003, S. T. 1, q. 39, a.8 c., p.104)

Aquilo a que S. Tomás de Aquino se quis referir com a noção de *claritas* foi objecto de debate, durante séculos. Note-se que a associação da beleza às ideias de luz, esplendor e claridade não tem origem na estética tomista. Eras já ideias que tinham já ingressado no vocabulário da teologia estética por via do movimento platónico-cristão, nomeadamente pela obra de Pseudo-Dionísio, o Areopagita. No seu tratado *Nomi divini*, Pseudo-Dionísio refere também a exigência de *consonantia* e *claritas*. O *corpus areopagiticum* é basilar na formação do pensamento tomista. Ao contrário da ideia de integridade e proporção, a ideia de *claritas* é aquela que parece ser mais constitutiva da experiência estética enquanto experiência transformadora dos sentidos, como Collado refere. Não é aliás irrazoável o exemplo que Collado dá do deslumbramento dos apóstolos durante a Transfiguração, a pensarmos no carácter luminoso do evento, descrito pelos três evangelhos sinópticos. No entanto, o deslumbramento em Tomás de Aquino não pode ser totalmente confundido com o deslumbramento em Collado, já que para o primeiro a beleza, enquanto veículo de deslumbramento, não é encarada como um problema estético mas ontológico ainda. Eco, no seu *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (1956), refere que a questão da beleza ainda não é propriamente um verdadeiro problema autónomo para Tomás de Aquino:

La respuesta consiste en hacerse cargo de que Tomás no se ocupó jamás expreso de problemas estéticos, a los que no dedicó nunca un tratado o un artículo, ni sintió la necesidad de reducir a sistema sus ideas estéticas. Tomás afrontó siempre el problema de lo bello al acaso, y no por desinterés estético, sino precisamente por la razón contraria, ya que una visión del mundo en términos de belleza le era por completo natural y espontánea, fácil y cotidiana, y se manifestaba como la tonalidad dominante de un clima sentimental y religioso, más que como cuestión filosófica abierta a soluciones encontradas, tales como el problema de los universales o de la presciencia divina. La visión estética de las cosas era entonces un hecho natural y corriente y que bastaba sistemar en sus grandes líneas... (ECO, 1982, p.146)

Este regresso a Collado permite-nos regressar à música enquanto lugar metafórico e, mais propriamente, enquanto lugar teológico. Falamos ao longo da primeira parte da música enquanto lugar metafórico da Palavra, referindo alguns possíveis *tertium comparationis*. Interessa-nos agora falar da música como um possível lugar metafórico da ideia de *mudança*, que no fundo é a ideia que subjaz a toda a

representação aqui em causa. É curioso repararmos que *metáfora*, no seu sentido original grego (*metaphorá*), quer dizer *mudança*. Como foi referido já na introdução, trataremos agora de provar a eficácia deste signo musical na representação da ideia de *mudança*, uma categoria muito abrangente que compreende dentro de si a ideia da Transfiguração, para mais tarde provarmos que há legitimidade, no presente caso, em associar esta ideia generalista de *mudança* à ideia mais concreta da Transfiguração de Jesus.

### ***In festo... enquanto lugar metafórico da ideia de mudança***

*Mudança* é uma ideia que a todos parece intuitivamente inocente e simples de apreender. Mas na verdade esta ideia esconde uma série vastíssima de diferentes e velhos problemas.

É bem certo que com as novas perspectivas abertas pelo pós-modernismo musical e depois de mais de um século de produção etnomusicológica, encontrar hoje em dia uma definição consensual do que é a música é cada vez mais uma dificuldade. Esse também não é de todo o nosso objectivo nestas páginas. Mas suponhamos que na sua normal acepção moderna, a *música* pressupõe algures na sua definição a noção de *som*. Por causa disto, é necessário que pressuponha uma outra noção mais fundamental, e daquela inseparável, que é a noção de *tempo*. “... music is predominantly an art of time.” (MONELLE, 2000, p.81). Ora, não temos nem o espaço nem a competência para meditar acerca do fenómeno do *tempo* neste lugar. É uma noção altamente problemática e obscura, seja qual for a abordagem que a ela fizermos, e dessa responsabilidade abdicamos em consciência. Optamos por isso por usar a noção, tal qual Monelle a entende, de *temporalidade*, com tudo o que ela tem de cultural, como uma sequência de *tempo* composto, com princípio, meio e fim. A música instaura, não um tempo, mas uma temporalidade própria. Quanto muito, podemos com algumas reservas afirmar que a música instaura *uma* temporalidade *no* tempo. Thomas Clifton, resume bem a diferença que estamos a tentar explicar: “There is a distinction between the *time* which a piece takes and the *time* which a piece presents or *evokes*.” (CLIFTON, 1983, p.5). *Temporalidade* é o segundo *tempo* ao qual Clifton faz referência. Podemos desta forma

asserir também que a temporalidade, porque vive no tempo e tal como o tempo, é sempre irreversível. “Time is not reversible; its direction fixes the behaviour of the universe, and temporal phenomena are not reversible. The musical signal, like a phonetic symbol, is conceived as having a direction of *flow*; it is *in step* with the universe.” (MOLES, 1966, p.108). A temporalidade musical, como todos os tipos de temporalidades, é irreversível. Ela produz no ouvinte uma sensação de avanço, de sucessão, de prosseguimento, daquilo que Edward Lippmann chama de *propulsão*. No seu famoso ensaio, *Progressive Temporality in Music* (1983), Lippman divide esta *progressividade* em duas diferentes espécies:

A distinction can doubtless be made between the *sheer forward propulsion* of music and the presence of a *logic of continuation*: the first is composed of continuity plus some degree of inertia or insistence; the second is more a matter of consecution, of the degree of conviction or necessity with which phrases or parts of phrases follow one another. And we can perceive music as moving forward, whether languidly and passively or with determination, without the feeling of a logicity or necessity in the sequence of musical events or phrases, although to be sure, the reverse is not true – that the experience of logic can arise in music without some basis in temporal succession. (LIPPMANN, 1983, p.121).

A oposição que Lippmann realiza pode em parte sofrer de obscurantismo e gerar alguma confusão. Não porque Lippmann não esteja a falar de duas coisas evidentemente diferentes, mas porque se refere a dois domínios muito distintos da percepção musical. Um primeiro domínio da percepção predominantemente sensorial (*the sheer forward propulsion*) e um segundo de uma percepção que, embora necessariamente sensorial na sua raiz, é daquilo que se pode chamar de um tipo mais estético (*a logic of continuation*). Recordemos que o termo *estética* tem a sua origem no termo *sensação* do grego *aesthesis* (daí dizermos que este tipo de percepção é sempre sensorial na sua raiz), mas que ainda assim tem uma significação e um alcance distinto daquele, sobretudo desde a consolidação da estética como ramo da filosofia no século XVIII. Segundo Lippmann, o primeiro domínio [o da percepção sensorial] diz respeito à progressividade musical enquanto fenómeno acústico, objecto das leis da ondulatória; o segundo domínio diz respeito à progressividade musical enquanto fenómeno estético, que lida com aspectos da escuta atenta, do reconhecimento, da análise e.t.c. Mais tarde no artigo, Lippmann reformula a sua distinção inicial e acrescenta uma terceira categoria intermédia:

Let us say that three types of temporal progress can be distinguished in music. The first is that of sheer continuity, or also, of succession in itself. The second

adds to the first the phenomenon of motivation or impulsion, and this may be either constant in its intensity, or continuously increasing or decreasing, or variable in some less regular fashion. The third type manifests the property of logic, a kind of necessity that is structural in nature, depending upon articulation, with concomitant relationships of pattern either within phrases or between them. (LIPPMANN, 1983, p.124).

Parece-nos evidente que esta categoria intermédia continua a pertencer ao segundo tipo de percepção acima referenciado, a uma percepção que envolve já a lógica das estruturas, a análise e as várias componentes da teoria musical, como o ritmo ou as dinâmicas.

Ora, servimo-nos desta distinção para melhor esclarecermos o tipo de domínios em que a música pode servir de lugar metafórico à ideia de mudança. Num primeiro domínio – a música enquanto fenómeno acústico – a música vive necessariamente da permanente mudança do som no tempo. Num segundo domínio – a música enquanto fenómeno estético – a música *pode ou não* representar explicitamente a ideia de mudança. O que é curioso notarmos é que, se a mudança é uma inevitabilidade da música enquanto fenómeno sonoro (primeiro domínio), a mudança não é uma inevitabilidade da música enquanto signo (segundo domínio). Se para a percepção do tipo sensorial (primeiro domínio) a música sente-se sempre enquanto mudança, para a percepção do tipo estético (segundo domínio) a música *pode ou não* sentir-se como mudança. O compositor pode servir-se de vários meios para, numa mesma peça, criar ora uma sensação de continuidade ora uma sensação de descontinuidade (mudança), através da manutenção do tempo e da direcionalidade: “Within a piece of music there is usually a multiplicity of temporal continua, operating concurrently. [...] So, for example, some pieces are thoroughly directional at one level but have little directionality at another.” (BEGBIE, 2000, p.35). A continuidade musical existe quando, apesar da mudança que naturalmente constitui toda e qualquer fenómeno musical, o sujeito estético pressente que nada muda. Numa marcha, quando o segundo tempo se sucede ao primeiro, há algo que de certo modo está em permanente mudança. Numa melodia, quando uma nota se sucede à outra no tempo e em alturas diferentes, também há algo a mudar constantemente. Mas nenhuma destas mudanças são verdadeiramente pressentidas enquanto mudanças porque, de um modo geral, em todos estes casos elas fundem-se numa sensação de continuidade e contribuem para ela. Na música, tal como em qualquer sistema semiótico, o *presente composto* é um raio de tempo que compreende o *passado* próximo e o *futuro* próximo. Uma melodia de Haydn,

a título de exemplo, inclui todo um tempo presente que se só se torna efectivamente num passado quando ela termina. Victor Zuckerkandl, no seu *Sound and Symbol* (1956), esclarece-nos:

The existence of the individual tone in a melody is a being directed toward what no longer exists and what does not yet exist; thus past and future are given with and in the present and are experienced with and in the present; hearing a melody is hearing, having heard, and being about to hear, all at once. But the past is not a part of the future because it is remembered, nor is the future a part of the present because it is foreknown or forefelt. [...] The simplest temporal *Gestalt*, the melody, shows the erroneousness of the view that the past can be given only as memory, the future only as foreknowledge. (ZUCKERKANDL, 1956, p.235).

Uma melodia funda uma temporalidade permanentemente presente, desde o início ao fim da sua enunciação. As suas pequenas mudanças, todas as suas *diferenças*, são a força da sua *identidade*. A primeira nota da melodia só se torna efectivamente objecto do passado, não no momento em que é enunciada a nota que a precede, mas no momento em que todas as notas da melodia forem enunciadas e a melodia completa-se; assim que a estrutura sintáctica da oração termina. Isto porque todas as notas da melodia, à medida em que são enunciadas, são ouvidas à luz daquelas que a precedem, o que quer dizer que aquelas que a precedem estão de certo modo ainda presentes. Da mesma forma, quando se enuncia a seguinte frase “O velho acendeu o cachimbo e sentou-se no seu cadeirão.”, a palavra *velho* só pertence ao passado assim que passamos à frase seguinte, e não no momento imediatamente após a ser enunciada. Isto porque a palavra *velho* atravessa invisivelmente o resto da frase. Tudo o que se passa no interior da melodia não deve pois ser encarado como uma mudança estrutural, porque não abala a sua identidade. Com a marcha, há também uma estrutura de continuidade fundada numa sucessiva vacilação do ritmo, uma repetição que cria uma sensação de presente contínuo. De facto, como refere Tarasti, a música consiste numa série de *agoras*, *agoras* esses com diferentes durações e que se sucedem no tempo: “In other words, musical time, like any other type of time, is seized as a series of “nows” which succeed one another on a one-dimensional continuum, that is, in a linear manner.” (TARASTI, 2002, p.29). Portanto, a *mudança* na lógica musical existe apenas quando o ouvinte pressente uma quebra na sensação de continuidade e experimenta a sensação de um novo presente, em oposição a um passado *anterior*. Esta ideia tem contudo muitas implicações e dá origem a muitos problemas. Lembremo-nos que num domínio puramente estésico, aquilo que um sujeito pressente como mudança, o outro não

presente. A sensação de continuidade que um experimenta ao ouvir uma dada coisa, o outro não experimenta. A diferença de estruturas que para um é perceptível, para outro assume uma importância menos significativa durante a escuta. Agawu fala-nos do problema altamente subjectivo da aplicação, num contexto de análise, de princípios de continuidade e descontinuidade: “As always, the discontinuity principle has to be understood in context, for one person’s continuity may be another’s discontinuity. [...] Indeed, some may argue that aiming at demonstrating an absence of connection may be perverse.” (AGAWU, 2008, p.93). A continuidade e a descontinuidade, tal como a própria ideia de mudança, devem pois serem entendidas no contexto. É necessária, como referimos na primeira parte, uma certa consciência simbólica por parte do ouvinte para assimilar o que constitui uma continuidade e o que quebra com essa continuidade, no contexto musical. É através da assimilação destes dois princípios e do modo como eles se relacionam que o ouvinte está então capacitado para assimilar a própria ideia de mudança, no interior da lógica musical. Notemos que é por ser composta pela tensão entre estes dois princípios, que a ideia de *mudança* acarreta consigo uma antiga antinomia ontológica. Determinado objecto ao mudar, ainda que se transforme em *algo* que antes não era, simultaneamente conserva *algo* de si. Há um princípio de continuidade e de descontinuidade a actuar no objecto, quando ele muda. Quer isto dizer que o objecto, enquanto muda, *é* e *não é* simultaneamente. Este é de resto um velho problema filosófico, cujas preocupações remontam ao período pré-socrático. A *mudança* não parece ser real e racional porque o ente que muda, existe e não existe ao mesmo tempo. Pelos fragmentos que restam, Heraclito negava a realidade do ser, precisamente ao ver-se confrontando com este problema. Tudo era devir. Por outro lado, Parménides, sente-se forçado a negar a realidade do devir, de modo a admitir a realidade do ser. A mudança e multiplicidade dos entes são fenómenos aparentes da percepção. Aristóteles pretendeu resolver esta antinomia com a sua célebre distinção entre *acto* e *potência*, explorada à exaustão no livro Theta da Metafísica. Ao dilema de Parménides – o Ser, necessariamente, ou é ou não é – ele apresenta uma terceira alternativa: quando muda, o Ser, sobre um dado aspecto *é*, sobre outro aspecto, *não é*. Aquando de uma mudança, o ser (*acto*) e o não ser (*potência*) podem-se dar simultaneamente porque se referem a aspectos ontológicos diferentes. Neste sentido, temos também um princípio de continuidade e um princípio de descontinuidade a agirem simultaneamente sobre o mesmo ente.

Regressemos então à peça de Liszt. É fundamental repararmos agora, e por isso é que julgamos que esta peça constitui uma representação muito eficaz da ideia de mudança, que Liszt aplica simultaneamente e com particular ênfase estes dois princípios. Vejamos como.

Já dissemos que esta peça é composta por dois importantes elementos temáticos: o motivo inicial de quatro notas, na mão esquerda; e o arpejo na mão direita. Embora o motivo inicial seja composto por quatro notas, são essencialmente as três primeiras que o caracterizam: uma terceira ascendente por graus conjuntos. Ora, este primeiro motivo, julgamos nós, tem um nível de presença que percorre literalmente a totalidade da peça. Ele não só é combinado com o arpejo ao longo da maior parte da peça, na sua forma integral e na sua forma variada, como surge subtilmente, na mão esquerda, naquele interregno de três compassos que divide a peça (c.22-24), nas notas fá#-sol#-lá; como também na secção homorrítmica final, nas notas de topo, lá#-si-dó# (c.52-58). Podemos mesmo alegar que a sobreposição entre o motivo e o arpejo prolonga-se também ao longo de toda a secção final, com a excepção que o arpejo transforma-se agora num arpejo rápido.

O motivo de três [quatro] notas percorre portanto toda a peça. Sobre este motivo há um princípio de *continuidade* (linearidade de presença) e *descontinuidade* (variação de presença) a actuar em simultâneo. Ele de facto, *é* e *não é* simultaneamente. Note-se que um tema recorrente, em Liszt, comporta consigo duas dimensões fundamentais: uma *dimensão designativa* e uma *dimensão caracterizante*. O tema é designativo porque designa um dado objecto programático, aponta para *algo*. O tema é caracterizante porque, além de o designar, ele reveste esse *algo* de um carácter. Ele pode surgir transformado de vários modos, cada modo conferindo um diferente carácter ao mesmo objecto designado. É fundamental notarmos que é através da *diferença* da dimensão caracterizante, que se acentua a *identidade* da dimensão designativa. É a repetição modificada de um tema, mais que uma repetição integral, aquela que lhe confere maior identidade. É através da repetição modificada que se sublinha a *identidade*, ou seja, *aquela coisa* que se conserva, apesar daquela mudança. É contemplando o objecto de vários pontos de vista, vendo-o distorcido e modificado, impregnado de diferença, que melhor ressalta a sua identidade, melhor ressalta aquilo que nele permanece igual a si mesmo. Note-se que a *identidade* de um ente resulta da duplicidade entre *igualdade* e *diferença*. A identidade de um ente reside não só na

*igualdade* absoluta entre as suas partes. Reside também na *diferença*, não só em relação aos restantes entes, como na diferença entre as partes que o constituem internamente.

Estas conjecturas conduzem-nos a uma outra verificação importante, mas mais frágil: que o tema *transfigurado* tenha como dimensão designativa *Jesus*. Mais concretamente Jesus é o *designado*, sendo revestido de diferentes caracteres, consoante as diferentes transformações ao longo da peça. O facto do tema ser constituído por três notas ascendentes (alusão provável à trindade) fortalece esta possibilidade. O objecto trinitário tem uma presença contínua, que simultaneamente conhece uma permanente descontinuidade na modificação do seu aspecto original.

Tudo isto são alguns dos princípios básicos da transformação temática, mais propriamente do funcionamento daquilo que se designa vulgarmente por *tema recorrente*. Podemos alegar que isto é uma técnica muito comum, seja numa peça programática ou não, sem efeitos maiores para questão de representação. Mas há uma diferença a anotar. Numa peça programática, e sobretudo numa peça programática de Liszt, a transformação temática é mais que um instrumento estrutural. É também um instrumento hermenêutico. Um tema recorrente tem a capacidade de fornecer, em simultâneo, coerência estrutural e coerência narrativa. Keith T. Johns, na análise exaustiva que realiza aos poemas sinfónicos do compositor, explica-o:

Motivic transformation is perhaps the most powerful structural and narrative device Liszt employed in his symphonic poems. This device functions musically as well as *programmatically* and *hermeneutically*; it *unites* narrative developments with the workings-out of tightly conceived musical structures, even as it *explains* those developments and structures to attentive listeners. (T. JOHNS, 1997, p.17).

A recorrência de um tema já apresentado pode actuar como um auxiliar de memória. Através da invocação do tema, somos transportados para uma secção passada, no interior de uma dada temporalidade. O passado é aquilo que, por pertencer ao domínio da memória, pode ser invocado, pode ser recuperado. Nesta medida, esta invocação vem sempre na forma de uma reminiscência, de um reencontro com uma ideia que o ouvinte já tinha anteriormente experimentado. Mas há uma condição para isto acontecer: o que permite que aconteça a invocação do passado, é que entre a enunciação primeira do objecto da invocação (objecto da reminiscência) e a invocação segunda (reminiscência), houve um período de tempo em que novo material foi apresentado. É pelo contraste com o novo material que o velho material se reafirma precisamente como *velho*. Ora, nesta peça de Liszt em particular, o que acontece é que *não* há espaço nem oportunidade

para o tema ser recordado. Como dissemos, ele encontra-se *continuamente* presente, ainda que sobre um efeito de acção também descontínua. O tema nunca aparece sob uma forma de reminiscência. A mudança ocorre portanto, não pela reminiscência do objecto, mas pela *transformação* contínua do objecto. Toda a peça é um tema recorrente. Ora, isto só reconfirma a hipótese adiantada anteriormente: que toda a peça, no seu conjunto, tem como representação única a Transfiguração do objecto, Jesus. Uma peça que tem como material principal *apenas* a transformação temática deve pois ter como tema a própria ideia de transformação. Estamos diante de um signo do *processo*.

Recentemente, têm surgido várias tentativas em aplicar à musicologia os fundamentos da filosofia do Processo, desenvolvida por Whitehead no seu *Process and Reality* (1929). Richard Elfyn Jones, no seu já referido *Music and the Numinous*, é um dos vários musicólogos a encetar esta tentativa. A filosofia do Processo corresponde a uma avaliação metafísica do mundo enquanto lugar orgânico e continuamente transfigurador, animado por um princípio de mudança por oposição a atributos fixos do tipo cartesiano. Whitehead defendia que toda a realidade é um *processo*, em que tudo é *algo* em vias de se tornar noutro *algo*, tornar-se naquilo que chama de *entidade actual*, recuperando os termos de Aristóteles. Note-se que esta entidade actual, que superou o estado de potência, não é ainda assim uma substância permanente. Não existem substâncias permanentes, com fins em si próprias. Só a mudança é verdadeiramente substancial, nunca accidental. Esta tentativa de descrever a realidade enquanto *processo* herda elementos da ontologia dialéctica de Hegel, como o próprio Whitehead reconhece na sua obra fundamental, ainda que não seja tão teleologicamente orientada como aquela. O mundo enquanto *processo* é um mundo cuja teleologia está em permanente revisão. Ela não é fixa. David Martin no seu livro *Art and the Religious Experience: the Language of the Sacred* (1972) afirma que o fenómeno musical é aquele que melhor pode representar a inevitabilidade do *processo*, tal qual Whitehead o descreve:

Music more than any other art is perceived mainly in the mode of causal efficacy. Abstract painting more than any other art is perceived mainly in the mode of presentational immediacy. Thus music appears in part elsewhere, whereas abstractions appear to be all here. In listening to music, we experience presentational immediacy because we hear the presently sounding tones. But there can be no “holding” and we are swept up in the flow of process. [...] Music more than any other art forces us to feel causal efficacy; the compulsion of

process, the dominating control of the physically given over possibilities throughout the concrescence of an experience. (MARTIN, 1972, p.147).

A ideia de *eficácia causal* seria útil para o possível entendimento desta peça. Esta peça, enquanto um signo possível para a ideia de mudança, é talvez melhor entendida como *processo*. É *algo que está em vias de se tornar algo*, apresenta uma causalidade permanente que se resolve, como veremos, na secção final da peça. Para isso, é necessário agora reflectirmos um pouco sobre a peça enquanto entidade formal.

- - -

A peça é curta e isso influi no modo como irremediavelmente sentimos o tempo. Dahlhaus é um dos autores a reflectir sobre o modo como a nossa experiência do tempo influencia a linguagem com que descrevemos os processos formais em música, nomeadamente através da noção aristotélica geralmente traduzida do grego por *movimento*. Movimento está associado a dois tipos de mudanças: uma mudança de *qualidade* e uma mudança de *lugar*. Não interessa apenas pois o carácter do objecto (a qualidade), por exemplo um dado tema musical, mas o lugar que ele ocupa na totalidade da obra em que se encontra. Falarmos de *lugar* é desde logo pressupor um espaço preenchido por vários acontecimentos relacionados por uma *distância* própria entre si. O *lugar* é determinado por uma *distância* em relação a algo. A distância em música entende-se segundo aquelas duas noções que, segundo Aristóteles, servem de medida ao tempo – o *antes* e o *depois*. A música é muitas vezes analisada segundo uma lógica de expectativa fundada nestes dois modos simples de entendimento temporal, o *antes* e o *depois*. Segundo Dahlhaus, a análise musical encontra-se dominada por este binómio: “...it is in this double meaning that the form in which time manifests itself in music is conceptually grasped.” (DAHLHAUS, 1988, p. 284). O momento musical provém de algo e tende em direcção a algo. Só assim se entende a noção de eficácia causal em música. Isto é evidente por exemplo quando Agawu, na sua obra já anteriormente referida *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, fala da noção de narrativa tal qual ela é aplicada ao discurso analítico:

Ideas of narrative are always already implicit in traditional musical analysis. When an analyst asks, “What is going on in this passage?” or “What happens next?” or “Is there a precedent for this event?” the assumption is often that musical events are organized hierarchically and that the processes identified as

predominant exhibit some kind of narrative coherence wither on an immediate level or in a deferred sense. (AGAWU, 2008, p.103).

Ora, poderíamos impulsivamente sugerir que esta peça *tende para* a secção final, que tem início no compasso 52, onde finalmente há uma aparência de quebra formal com toda a unidade anterior. De facto, podia-se alegar que o ouvinte apercebe-se de uma *mudança* precisamente porque um determinante padrão de escuta é brutalmente contrariado, ao verificar uma quebra abrupta na continuidade estrutural. Mas antes de cedermos a esta sugestão, tentemos servirmo-nos de algumas noções usadas por Agawu de maneira a explicar com mais clareza a estrutura da peça.

Agawu decide-se a analisar a música enquanto discurso, num paralelismo muito comum com o discurso verbal. Neste sentido, a música torna-se uma sucessão de orações que se relacionam entre si. Das várias categorias terminológicas que Agawu formulou para analisar o discurso musical romântico, por comparação ao discurso verbal, existem duas noções que talvez tenham alguma utilidade para nós: *dynamic curve* e *high point*. Ambos os termos se completam já que o antecedente é a condição necessária para o conseqüente. É através do primeiro que o segundo é atingido:

This curve, which embodies a variety of dimensional processes, rises gradually from a relatively low point, reaches a high point about two-thirds of the way through the structure, then subsides rapidly thereafter. The scheme is amply represented in organic life and psychological processes. Its proportions convey the sense that the attainment of the high point should come later, not immediately. Parameters that define this basic shape differ from work to work. The most direct embodiment is melody, and this is because the melodic impulse is often the fundamental motivating impulse in Romantic expression. Melodic high points are often literal high point [...] Harmony too, is a critical conveyor of points of intensity. [...] More immediately palpable is the behaviour of quantifiable parameters like texture and dynamics. (AGAWU, 2008, p.62)

Este é um esquema transversal à retórica romântica e relaciona-se fortemente com a ideia da música enquanto organismo natural, referida na primeira parte deste trabalho. Este esquema pressupõe uma causalidade e uma finalidade. A *curva dinâmica* dirige-se para o *ponto máximo*, de maneira que o segundo se apresente como um efeito da causa que o antecede. É através daqueles vários meios que Agawu aponta – melodia, harmonia, textura e dinâmicas – que este efeito é produzido. De facto, na peça que analisámos, todos estes factores têm um peso fundamental para que a secção homorrítmica final surja como um *efeito* de tudo o que antecede.

James M. Baker, na curta análise que faz a esta peça de Liszt, aponta a semelhança que existe entre o fim do *In Festo...* e o fim do *Am Grabe Richard Wagners*. Ambas as peças terminam em fá sustenido maior, com a diferença que *Am Grabe* termina na região central e *In Festo...* na região aguda. Contudo, esta não é a única semelhança entre as duas peças. Ambas as peças recorrem a uma estrutura de curva ascendente, desde uma região grave a uma região progressivamente mais aguda. *Am Grabe* resolve esta estrutura tendo como *high point* a clara imitação de um toque de sinos em fá sustenido maior. O *high point* de *In Festo...* pode ser considerado, com toda a legitimidade, a secção final. Paralelamente ao exemplo *toque de sinos*, aqui temos uma textura que invoca imediatamente a textura de um coral. Ao assemelhar-se à textura de um coral, esta secção funciona como um verdadeiro índice de sacralidade, tal como também o toque de sinos funciona no lamento dedicado a Wagner.

Baker não refere a outra elegia que Liszt dedicou a Wagner, após a sua morte, *R. W. Venezia* S.201 (1883), apesar desta ter uma estrutura também muito semelhante à de *Am Grabe* e conseqüentemente à de *In Festo...* Também *R. W. Venezia* recorre a uma estrutura de curva ascendente, desde uma região grave até a uma região aguda e desta vez resolve o seu *high point*, não com um toque de sinos, mas com a imitação de fanfarras, em forma de tercinas. Mais flagrante nesta peça é a utilização de um motivo (também utilizado em *Am Grabe* e remanescente do tema do *Parsifal* de Wagner) que, durante a progressão da peça, realiza repetidamente uma oitava ora ascendente ora descendente na mão esquerda, de um modo semelhante à gestualidade do motivo do baixo em *In Festo...*

*Sancta Dorothea*, outra peça do último período, tem uma estrutura também muito similar à de *In Festo...* Também a peça consiste em grande parte numa sobreposição de arpejos (neste caso, descendentes) com uma melodia em mi maior, em semínimas. E também a peça termina em modo de coral, num registo agudo, replicando a melodia principal, agora sem o arpejo. A principal diferença é que *Sancta Dorothea* não tem um esquema harmónico progressivo mas estático. A melodia é apresentada ora em mi Maior ora em dó sustenido Maior, terminando a peça em mim Maior. É uma melodia mais longa e não pode ser considerada legitimamente um motivo, como é o caso de *In festo...* Nesta peça, não existe tampouco um encaminhamento progressivo da peça para o topo registo. A peça varia entre o registo agudo e o registo médio do piano. Por tudo isto, *In festo...* parece ter um carácter mais narrativo e menos lírico que *Sancta*

*Dorothea*. O coral em *Sancta Dorothea* parece ter pois uma função menos específica do que em *In festo*...

O coral é um lugar constante na obra de Liszt. Liszt recorre tanto a corais já conhecidos como compõe também corais originais. Algumas obras paradigmáticas, onde a utilização de um ou mais corais assume uma importância capital, são: *Hunnenschlacht* S.105 (1856-57); a sonata *Dante* S.161(7) (1849); *Die Toten-Oration* S.112.(1) (1860-66); *La Chapelle du Guillaume Tell* S.160(1) (1855); *Der nächtliche Zug* S.110(1) (1859-61); e *Via Crucis*. Muitas vezes em Liszt, o coral serve de contraponto semântico a uma ideia que directamente se lhe opõe, uma ideia geralmente de carácter altamente cromático e instável. A linearidade tonal do coral reforça o valor semântico da ideia que lhe é colocada em oposição. É o caso dos três primeiros casos apontados. Em muitas destas obras, o coral constitui um dos *high points* da peça. O arco termina em resolução na textura de um coral. Um dos casos mais curiosos é o seu *Ce qu'on entend sur la montagne* S.95 (1848-49), o seu primeiro poema sinfónico. Esta obra é composta por dois temas em forma de coral que, em virtude do *lugar* que ocupam no poema sinfónico, possuem duas funções muito distintas. Na análise que realiza a este poema sinfónico de Liszt, Berthold Hoeckner conclui o seguinte:

James Webster suggested that “the musical sublime can arise even though the effects of a single moment: such a moment can `reverberate’ long afterwards, on different musical and hermeneutic planes. [...] In the Mountain Symphony the two chorales are two such moments. While the first moment is the climactic representation of the sublime object, the second moment appears, initially at least, as a representation of the sublime mind. (HOECKNER, 2002, p.185).

O raciocínio de Hoeckner é o seguinte: o segundo coral (que tem a sua primeira apresentação apenas na letra Z) tem uma força retórica superior ao primeiro coral porque é apresentado, pela primeira vez, ao fim de um arco dinâmico, no clímax da peça. O ouvinte, descansado que todo o material temático tinha já sido apresentado, é apanhado desprevenido por algo inteiramente novo e nunca experimentado antes. Isso confere a este coral a capacidade de representar aquilo que Hoeckner designa pela *mente sublime* por oposição ao *objecto sublime* do primeiro coral. Também Hoeckner fala nos termos de Agawu, fazendo corresponder ao *high point* ao momento da apresentação deste coral: “...the equivalent of Kant’s dynamical sublime may be understood as the structural moment that breaks through the form at the highpoint of the work. [...] The moment articulates not only the fissure between humanity and nature, but also between the finite and the infinite.” (HOECKNER, 2002, p.186). Hoeckner

lembra a comparação com o *finale* da primeira sinfonia de Mahler, momento em que se dá a súbita aparição de um coral em ré maior. O efeito sublime do coral resulta de duas coisas: do facto de constituir uma *novidade*; do *lugar* inesperado onde esta novidade se apresenta. Desta forma, o ouvinte sai verdadeiramente abalado pela *mente* criativa do autor porque é quase forçado a dar conta dela. Aquilo que Nattiez designa por *compositor implícito* encontra aqui um exemplo acabado.

*In Festo...* é o caso directamente oposto deste agora apresentado. Isto porque o coral da secção final teoricamente não apanhará o ouvinte desprevenido. Pelo contrário, soará como um efeito natural de toda a rede causal anterior. Neste sentido, a peça apresenta uma eficácia causal acrescida. O arco melódico e harmónico tende a subir pelo que é inteiramente *natural* que a peça termine no topo do registo e na harmonia de fá sustenido maior, tonalidade que mais logicamente se seguiria de acordo com o plano harmónico delineado desde o início (dó M» ré b m» mi M» fá m» fá # M). Note-se que tonalidade de fá sustenido Maior assume uma função muito específica na retórica lisztiana. A tonalidade de fá sustenido maior é, conjuntamente com a tonalidade de mi Maior, a tonalidade privilegiada por Liszt para caracterizar o *transcendente*, numa alusão provável às chagas de Cristo. Os exemplos sucedem-se desde muito cedo na sua obra. Alan Walker, no segundo volume da sua monumental biografia de Liszt, apresenta uma lista de obras que elucidam este aspecto. O coral, em *In Festo...*, tem portanto uma função semântica já muito comum na obra de Liszt. Ele é, como dissemos, um *índice* de sacralidade. Ao remeter para um género associado a uma música com uma função religiosa, o coral tem a capacidade de *por extensão* sugerir toda uma ideia de sacralidade. Ao conter uma alusão a um género claramente religioso, a pertinência teológica da peça sai reforçada. Richard Elfyn Jones refere que a utilização de dadas formas e géneros religiosos determinam obviamente o valor teológico de uma peça de música:

All music [...] reveal something about higher presences, but certain genres must reveal these more directly because this has been their historical role. This is the case with plainchant [...] In one sense at least, Bach's St. Matthew Passion is ontologically different from Beethoven's Sixth Symphony, because Bach's masterpiece sets words which directly invoke religious feelings.(JONES, 2007, p.23).

Note-se que esta textura de coral *reduz* o painel paradigmático da peça, ou noutras palavras, o conjunto de significações possíveis de atribuir à peça. A ideia de *transcendência* tem signos comuns na retórica romântica. Tal como o coral, são signos

convencionados e historicamente localizados. Em virtude dessa convenção, revelam-se eficazes ao sugerirem ao ouvinte (que perfilha dessa convenção) aquela ideia de *transcendência*. Disto segue-se naturalmente que nem toda a música tem um igual potencial teológico, ainda que esse potencial varie conforme a convenção da época: “If we allow *all* art to aspire towards being an immanent representation of a divine of a force, some would argue that there is a danger in “corrupting” the notion of transcendence.” (JONES, 2007, p.24). Em *In Festo...*, é quando o arco dinâmico atinge a última fase que retrospectivamente toda a fase anterior adquire um sentido. A peça reveste-se assim de sentido sacro. Mais concretamente, é com o coral que se confere um *sentido* à mudança. É um *high point* que não só completa a estrutura *sintáctica* como completa a estrutura *semântica* da peça. Aquilo que seria uma *mudança* indiscriminada torna-se, à luz do coral, uma *transfiguração*, uma mudança discriminada. Só no fim é que a peça se reencontra como unidade completa. Porque só no fim é que a peça encontra o sentido para o qual se dirigia e no qual estava em *vias de* se tornar – um sentido transfigurador. A natureza de *processo* (e como tal de mudança) torna-se uma evidência. A peça adquire assim uma autoridade acrescida enquanto lugar teológico.

- - -

O carácter de *processo* desta peça é demonstrado, como vimos, pela sua eficácia causal acrescida. Esta eficácia causal, como também já referimos, é geralmente avaliada segundo duas escalas de tempo muito simples: o *antes* e o *depois*. Falta ainda avaliar a *qualidade* que estes dois termos adquirem na presente peça. Passemos a explicar.

Já reparamos que toda a peça constitui um arco continuamente ascendente, tanto a nível harmónico como melódico. Harmonicamente, através da mudança progressiva de tonalidade por graus conjuntos em escada. Melodicamente, através de um curso que tende irrevogavelmente para o topo do registo. Tanto o motivo principal como o arpejo são de carácter ascendente pelo que, quando combinados, produzem uma sensação acrescida de ascendência. Tudo isto são constatações simples mas que escondem também interessantes implicações semiológicas. Enquanto signo, verificamos que a identidade da peça reside na tensão que realiza entre dois pólos – o *baixo* e o *cima* – pelo que o pólo favorecido é permanentemente o primeiro, que claramente domina sobre o outro. Recordamos que a linguagem musical, como qualquer sistema semiótico, não é um simples sistema referencial mas um sistema diferencial. Uma ideia musical

não se refere apenas um objecto, mas a uma *diferença* entre objectos. Daí a necessidade de falarmos da tensão entre dois pólos.

Se tentarmos reduzir a peça às suas fundações mais essenciais, observamos que ela funda-se nesta simples dialéctica, o *baixo* e o *cima*. O *lugar* em que o ouvinte se encontra colocado é num presente que associa sempre o *antes* a uma qualidade de *localização inferior* e um *depois* a uma qualidade de *localização superior*. Esta dialéctica pode ser enriquecida por camadas de significações comuns: da *sombra* à *luz*, do lugar *terreno* ao lugar *divino*, da *matéria* à *transcendência*, da *neutralidade* à *superação*, do *mal* ao *bem*. Tal como o *baixo* e o *cimo*, também nenhum destes termos tem uma vida autónoma. O seu significado reside na diferença que estabelece com o seu contrário. Por esta razão, a peça poderia aplicar-se com facilidade a um vasto de leque de acontecimentos. Através de um pensamento relacional paradigmático, *in absentia*, os pólos podem ser substituídos com alguma flexibilidade. Basta o mínimo de agilidade mental. A peça pode perfeitamente representar um simples amanhecer, uma transição da noite para o dia. Dependendo do modo como o compositor a trabalhar, uma melodia ascendente admite não só um vasto leque de motivos visuais como um vasto leque de motivos psicológicos, muitas deles contraditórios: tanto pode querer representar vigor e coragem como medo e tensão. Apesar da liberdade possível de significação, já tentamos provar que esta peça possui uma capacidade crescida não só de representar a ideia de uma *mudança* como a ideia mais concreta da *Transfiguração*. A ideia de que nada nesta peça pode ter uma relação específica com o tema a representar, senão o título, não é portanto meritória.

Mas se de facto aquela simples dialéctica vive da supressão progressiva de um dos pólos em favor do outro, da *potenciação* de um pela *actuação* de outro (utilizando os termos da lógica tomista), quando deixamos de estar efectivamente em *baixo* para estar em *cima*? Quando deixamos de estar num plano *não transfigurado* para outro *transfigurado*? Na curta análise que Bem Arnold faz desta peça, o analista localiza o momento da transfiguração apenas a partir do compasso 40: “After three blocked chords mm. 5-20 are restated a major third higher. At the end of this section both hands move to the treble clef as the music ascends to depict Christ's Transfiguration.” (ARNOLD, 2002, p.149). Podemos legitimamente perguntar: porquê apenas neste momento e não antes ou depois? Ben Arnold não fundamenta a sua sugestão pelo que somos obrigados a deixar este seu enigma por resolver. James M.Baker, outro autor a dedicar alguma atenção a peça, sem localizar nenhum momento específico, sugere uma ideia muito

curiosa: “The composition co-ordinates a modulatory sequence – from G major through E major and F minor concluding in F# major – with a gradual shift in register, rising from the depths to heavenly heights at the end, creating a sense of floating off into space.” (ARNOLD (ed.), 2002, p.78). James M. Baker fala de uma sensação de *flutuação*, de *suspensão*, de *levitação*. Esta sensação pode ser sugerida por várias razões: a presença da dominante no baixo que recusa permanentemente a fundamental em toda a peça; as mudanças de tonalidade bruscas e sem preparação; a dinâmica contínua em *piano*... Mas note-se que em nenhuma passagem dos sinópticos, Jesus levita ou verdadeiramente *ascende* aos Céus. Essa é uma ideia popular mas sem qualquer fundamento bíblico. O único movimento vertical que se dá neste episódio é a subida de Jesus e dos Apóstolos às montanhas. Curiosamente, para a imagética de muitos pintores, como é o caso de Perugino ou do exemplo mais paradigmático de Rafael, o Jesus transfigurado é representado *levitando*. Não é de todo irrazoável que Liszt também se tenha inspirado numa tão intuitiva e popularizada imagem para a concepção da sua peça.

Independentemente destas questões, é inegável ser esta a dialéctica que sustenta toda a peça. Podem ser três e simultâneos os modos como esta simples dialéctica tem a capacidade de funcionar como signo. Ela pode funcionar como um ícone, um índice e um símbolo em simultâneo. Ao discutir a noção de *tópico* tal qual foi originalmente formulada por Charles Rosen, Monelle apercebe-se que estas três categorias de Peirce – ícone, índice e símbolo – podem estar em movimento num mesmo tópico. Quando o tópico da segunda menor diz respeito à imitação de um choro ou suspiro, ele funciona como um ícone. Quando, através da imitação do choro, remete também para a ideia de um lamento, funciona como um índice. Contudo, e tal como Eco, Monelle defende que um tópico, seja ele um ícone ou um índice, é sempre por natureza um símbolo. A sua compreensão depende de certas convenções em vigor. Monelle dá ainda outro exemplo, mais próximo dos nossos interesses. É o exemplo do motivo em *escada* utilizado em várias obras de Bach:

The “step” motive (see especially pp.60-63 and 86-90) is an example of an iconic motive carrying an indexicality that is sometimes operative, sometimes not. Thus, in its complete form this motive iconically pictures physical footsteps, which indexically suggest “strength and confidence”. But sometimes it may merely picture steps, without any emotional implication – indeed, with contrary emotional meanings; and elsewhere it may appear in the absence of any mention of footsteps in the text, portraying strength and confidence through the indexicality of its implied representation. (MONELLE, 2000, p.22).

Os mesmos conteúdos deste exemplo podem-se aplicar ao esquema que sustenta o signo que temos vindo a tratar. Como vimos, há uma relação icónica (ou metafórica) entre a ideia de mudança e o modo com a peça procura representar a ideia de mudança. Tal como no exemplo, esta relação icónica contém em si uma indexicalidade *possível*. Note-se que esta indexicalidade apenas se torna *operativa* quando o receptor do signo é capaz, provido de uma certa consciência simbólica, de explorar o potencial indexical de um dado signo. Neste sentido, essa consciência simbólica seria mais concretamente a capacidade que o ouvinte teria de associar a textura de coral a um conteúdo de transcendência. A indexicalidade só se tornaria operativa quando o ouvinte fosse capaz de transpor o plano generalista da *mudança*, que temos vindo a explorar, para o plano particular da *Transfiguração*. Nesse sentido, o signo que é a peça de Liszt completa-se a si próprio.

### **Uma última possibilidade de leitura de *In Festo...* como lugar teológico**

A morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade, porque em todos os sentidos dum mundo circular e fechado não há lugar para a morte verdadeira, porque a ascensão é um dilaceramento e porque o espaço fechado se alimenta de vida, e as vidas mais possantes passam através das outras, deglutindo-as, num massacre que é transfiguração e bem-aventurança. (ARTAUD, 1996, p.101)

Encontramos esta passagem num dos ensaios contidos em *Le Théâtre et son Double* (1938) de Antonin Artaud. Neste momento da obra, o autor francês tem estado a elaborar sobre um novo tipo de teatro, um *teatro da crueldade*, elaboração que agora não nos interessa explorar. Há contudo algumas ideias-chaves neste fragmento que nos podem servir de base para uma possível leitura da peça de Liszt. Artaud localiza estes três acontecimentos – morte, ressurreição e transfiguração – naquilo que ele designa por um *mundo circular e fechado*. Melhor dizendo, é porque estes três acontecimentos se dão, se relacionam e se sucedem, que o mundo se fecha e se torna circular. A transfiguração constitui pois um acontecimento cruel, um movimento na curva deste círculo, um massacre. Ela catapulta o homem na direcção de uma evidência que se lhe assemelha. Ao catapultá-lo, fá-lo recuar. E no recuo, reencontra a curva por onde

anteriormente deslizara. A transfiguração só encerra em si a ideia de um círculo, porque a morte é uma evidência. O homem transfigurado, no monte Tabor, é o homem que primeiramente *sabe* que vai morrer e que, só por isso, *prevê* que vai ressuscitar. É sobre a certeza da morte, que a perspectiva da ressurreição se funda. E se, como diz Camus, todo o homem é *homem condenado à morte*, foi à morte que Jesus se condenou no momento da Encarnação. Aí começa o sacrifício. Aí começa a circularidade de que Artaud fala. Em Liszt, esta circularidade é por exemplo evidente nas suas peças associadas ao tema da morte. Em Liszt, a morte é muitas vezes *morte e transfiguração* (replicando o título do poema sinfónico de Richard Strauss). Veja-se os dois lamentos pela morte de Wagner já referidos; ou o terceiro andamento do poema sinfónico *Von der Wiege bis zum Grabe – Zum Grabe: Die Wiege des zukünftigen Lebens*; ou *Die Toten-Oration*; ou *Marche funèbre – Maximilien I* dos *Années de Pèlerinage III* S.163(6) (1867); ou *Mosonyis Grabgeleit* S.194 (1870). Todas estas peças procuram aludir de um modo ou mais ou menos explícito à ideia de morte. E todas elas terminam com uma resolução harmonicamente estável, ora serena ora apoteótica, após uma zona harmonicamente mais instável. Há implicitamente uma sugestão da transmutação da morte em vida. Há uma adesão implícita a este esquema circular de que Artaud fala. Já referimos que esta peça encerra em si uma qualidade circular no que diz respeito ao seu esquema harmónico. Ao terminar na tonalidade de fá sustenido, tonalidade que como temos vindo a defender tem vindo a ser preparada pela lógica progressiva da peça, Liszt termina a peça na sensível de sol que lhe dá início. O sujeito estético está pronto a ser catapultado para o início e a reviver a circularidade do evento cristológico, mas desta vez não através de uma representação do Cristo Transfigurado mas de uma representação do Cristo Ressuscitado. Na peça de Liszt, os dois podem-se também confundir.

Na música programática, tal como num texto literário, existem vários substratos possíveis de compreensão narrativa. Apresentámos na primeira parte deste trabalho um possível substrato do signo musical passível de ser explorado, um substrato teológico. É a possibilidade desse substrato que faz da música um possível lugar teológico, um lugar capaz de contribuir para um discurso vivo acerca do Mistério. Temos vindo a provar, ao longo da análise que antecede, o potencial teológico desta peça. Esta peça tem, julgamos nós, uma capacidade acrescida de representar o fenómeno que se propõe a representar e a tornar-se assim num lugar metafórico com uma dimensão teológica relevante. A metáfora musical que encerra tem não só a capacidade de aludir de um modo muito

preciso ao fenómeno da *mudança* como, através de um movimento indexical, ao próprio momento da Transfiguração. Contudo, a festa da Transfiguração do Cristo, como todas as celebrações religiosas, tem um alcance teológico que vai além do próprio episódio a que diz respeito: “A festa da Transfiguração do Senhor celebra a manifestação antecipada do Ressuscitado.” (GALVÃO (ed.), 2008, p.165). A Transfiguração aponta para a Ressurreição.

Numa visão estritamente estruturalista, as realidades semiológicas não têm uma significação individual. Como já dissemos, a sua significação reside na relação que estabelecem com outras realidades. Por exemplo, o significado do signo verbal *homem* é obtido através da relação que estabelece com o signo verbal *mulher*. Estas relações são, na maior parte das vezes, invisíveis e inconscientes. Assentam na tese de que qualquer sistema semiológico corresponde a uma estrutura complexa de relações entre as partes. São por isso relações *paradigmáticas* e não *sintagmáticas*. Importa recordar esta velha distinção empregue por Roman Jakobson entre relações do tipo *sintagmático* e relações do tipo *paradigmático*. As relações do tipo *sintagmático* dizem respeito a relações *in praesentia*, entre palavras combinadas em sequência. As relações do tipo *paradigmático* dizem respeito a relações *in absentia*, a relações entre palavras presentes e outras ausentes. Estas relações paradigmáticas aplicam-se não apenas a estruturas implícitas de *oposição* como homem e mulher, como a estruturas implícitas de *proximidade* entre os termos.

Através de um tipo de pensamento paradigmático, existe uma lógica própria ao realizarmos uma transposição, por proximidade, do plano da Transfiguração para o plano da Ressurreição. Como explicamos na segunda parte, os dois eventos estão tematicamente interligados e partilham características. Em ambos os eventos o discurso jesuológico transforma-se num discurso cristológico. Note-se que a própria Transfiguração é na verdade uma *representação* levada ao superlativo. A Transfiguração é uma *representação* acabada da Ressurreição. Na Transfiguração, Jesus apresenta-se enquanto Cristo, mas não por inteiro. É uma promessa de totalidade. O Jesus transfigurado remete para o Cristo ressuscitado. Collado, em diálogo com Sequeri, aponta esta relação: “... la belleza como re-conocimiento. En este reconocimiento se experimentará la promesa y su cumplimiento però aún no totalmente completa. Es el «sí, pero aún no». Sequeri lee en esta clave el pasaje de la Transfiguración: contexto de anuncio de pasión y crucifixión, belleza de amor totalmente don.” (COLLADO, 2006, p.203).

A simples dialéctica do baixo/cima parece ser a dialéctica a substantificar a grande parte dos signos musicais que procuraram representar a Ressurreição. Recorde-se que, embora a Ressurreição de Jesus seja um evento distinto da Ascensão de Jesus aos céus (isso acontece após a Ressurreição), eles muitas vezes se confundem no imaginário cultural, nomeadamente no musical. Ao assumir tão manifestamente aquela dialéctica (através do arco harmónico e melódico), esta peça cumpre o requisito convencional que lhe permitiria representar a Ressurreição, enquanto Transfiguração que é. Também praticamente todas as peças de Liszt que visam explicitamente representar a Ressurreição assumem essa dialéctica. Contudo, a dialéctica do baixo/cima está longe de poder esgotar todas as possibilidades e todo o significado do evento da Ressurreição de Jesus Cristo. Atrevemo-nos a dizer que ela satisfaz apenas um primeiro nível muito superficial da representação do evento. A Ressurreição é mais que um movimento vertical do sujeito cristológico, da morte consumada para uma nova vida. Cristo, ao superar a morte, superou o tempo. A Ressurreição é uma proposta de eternidade para todos os homens. A Ressurreição é a confirmação de que a morte é efectivamente morte e transfiguração, a brutal aceitação de toda a crueldade do círculo de Artaud. Uma representação, musical ou não, deste evento axial não pode deixar escapar este aspecto. Ao deixá-lo escapar, deixa escapar o fundamento mais pessoal que poderia relacionar o sujeito estético com o sujeito cristológico. É depois da Cruz que o cristianismo deixa de ser um discurso ético para se tornar um discurso ontológico. Uma verdadeira representação da Ressurreição imprime no sujeito estético um sentido. Um sentido que é a eternidade, porque a Ressurreição corresponde em si a uma promessa de eternidade.

De que modo é que esta miniatura pode satisfazer semelhante exigência? Poderíamos alegar que a tão breve duração desta peça, por exemplo, contraria essa realidade que idealmente deveria representar, a eternidade. Contudo, a brevidade em música pode ser a coisa menos inofensiva que há. Note-se que a eternidade não é o mesmo que uma expansão interminável de tempo. A eternidade é a supressão do tempo. Cristo supera o tempo e a história. Tanto a Transfiguração como a Ressurreição são Mistérios trans-históricos. Mas mesmo que fosse superada esta contradição, surgiria outra ainda mais grave e difícil de resolver. O tema fundamental desta representação, que temos vindo a descrever até agora – a ideia de mudança – em tudo parece contraditar a noção clássica de eternidade. É eterno aquilo que não conhece uma dimensão de *mutabilidade*, é eterno aquele bloco de jaspe que não se encontra sobre a

acção das velhas leis da geração e da corrupção. Se *eterno* e *mutável* constituem um par absolutamente disjuntivo – a presença de um obriga à exclusão do outro – devemos entender a obrigatoriedade dessa disjunção à luz apenas de uma lógica que a percepção estética tende a inutilizar. Pois se não é contradição afirmar que um mesmo signo possa, para dois sujeitos distintos ou para o mesmo sujeito em momentos distintos, designar uma coisa e o seu contrário, então qualquer esquema disjuntivo torna-se inaplicável no fenómeno estético. A disjuntividade só se torna um problema se o esquema em que nos movimentarmos na nossa análise for ainda o esquema dual de sujeito/objecto. Mas essas duas possibilidades que se parecem opor – mudança e eternidade – nem constituem exclusivamente o objecto que nos propusemos a estudar nem partem apenas de uma capacidade imaginativa e atributiva do sujeito. Resultam de uma correlação onde o horizonte de possibilidades é tanto mais longo quanto mais proximamente se realizar essa correlação. Olhando então para o nosso horizonte de possibilidades, que podemos lá vislumbrar que nos permita sustentar concretamente a hipótese de estarmos diante uma possível representação da Ressurreição? A um primeiro nível, já o referimos, a velha dialéctica do baixo/cima. A um segundo nível, a impressão estética da eternidade. Ao primeiro nível, lança-se o olhar competente de um musicólogo. Ao segundo nível, pode-se lançar aquele olhar que Collado traduz pela *percepção estética do Mistério*. O movimento do Cristo Transfigurado é o movimento repetido do Cristo Ressuscitado. A peça de Liszt pode conter, para o sujeito que a aborda como lugar teológico, a capacidade dessa repetição. A capacidade de um signo desdobrável, apto a apontar nas duas direcções: o Cristo Transfigurado e o Cristo Ressuscitado.

Mas falta ainda o terceiro movimento dentro do círculo de Artaud – a morte. Já referimos as semelhanças evidentes que existem entre a estrutura em arco ascendente de *In festo...* e a estrutura das duas elegias pela morte de Wagner. A coincidência das estruturas parece ser denunciadora. De facto, também *In festo...* poderia ser a elegia pela morte do homem. Mas como aquelas duas elegias, será sempre *morte e transfiguração*. Será sempre morte que gera a vida. A loucura desta contradição é a loucura da Cruz.

## Conclusão

É importante sumarizar algumas questões fundamentais que foram sendo abertas ao longo do caminho que até aqui trilhamos. Muitas dessas questões o próprio Collado as sintetiza, no final da sua obra, e nelas nos podemos deter para concluirmos a nossa dissertação:

Se puede hacer teología a partir de la música? Pueden aportarse algo la música y la teología? Es valida la conjunción copulativa entre ambos lenguajes? La experiencia estética del Misterio es teologicamente contemplable? Puede pensarse en la música como nuevo lugar teológico? – han encontrado vías de respuesta en nuestra tesis. Emergen otras preguntas sobre cómo afrontar el paso de lo estético a lo religioso que há ocupado a los filósofos contemporáneamente. También en este punto obtenemos algunas respuestas si partimos, más que del concepto de estética, del concepto emoción estética que puede traspasarse, como hemos demostrado en nuestra tesis, com la emoción teológica. (COLLADO, 2006, p.393)

As várias interrogações que Collado coloca à partida resumem-se todas elas ao questionamento de uma mesma possibilidade: é possível o diálogo entre a música e a teologia? Em termos mais concretos, a própria tentativa de Collado em meditar sobre o mistério da Eucaristia a partir do *Livre du Saint Sacrement* de Messiaen, ou sobre a natureza da Revelação a partir da ópera *Moses und Aron* de Schönberg, é uma tentativa legítima? Ao termos considerado a peça de Liszt como um possível lugar teológico, como um terreno favorável à reflexão acerca do mistério da Transfiguração e das suas implicações, já estávamos a dar assentimento a essa possibilidade e ao êxito das tentativas de Collado. O diálogo interdisciplinar é hoje um fenómeno muito comum. Não se trata pois de saber se ele é possível. Trata-se de saber se os pressupostos que o

sustentam, neste caso, são válidos. Porque verdadeiramente determinante não é saber se existe uma concomitância entre a linguagem de duas disciplinas – a teológica e a musicológica; mas sim dar resposta à questão que Collado nos propõe a seguir: qual é a distância que vai entre aquilo que é estético àquilo que é religioso, no momento da experiência musical? Verdadeiramente determinante é saber se a experiência musical que tanto o musicólogo como o teólogo experimentam pode ser diferenciada e dividida, como seria desejável. Verdadeiramente determinante é localizar a fronteira que separa a experiência estética da experiência do transcendente. No fundo, importa questionar a existência dessa fronteira. Essa é a questão fundamental, questão que se colocou igualmente para o discurso apologista da música absoluta.

O deslumbramento em Collado é *sempre e antes de mais* um deslumbramento estético, ainda que seja simultaneamente um deslumbramento associado ao divino. O primeiro é condição para o segundo, é necessário reafirmá-lo. Como Collado refere, todo o deslumbramento tem como ponto de partida uma simples emoção estética. É nesta relação de precedência, ou noutras palavras, é na capacidade do sujeito em comover-se diante de um dado objecto musical, que se abre a possibilidade de transposição dessa experiência estética para uma experiência do transcendente. A experiência estética parece ser mais ou menos comum a todos os homens, de alguma maneira. A experiência do transcendente não o é, pelo que é mais digna de suspeita e desconfiança que a primeira. Mas essa desconfiança pode ser ligeiramente dissipada se concordarmos nisto: que, tal como a experiência estética, também essa experiência é sustentada por um código de sentidos que o sujeito anteriormente perfilhara. Na primeira parte deste trabalho, tentamos delinear esse código de sentidos, aqueles pressupostos de base que dominam a experiência do sujeito crente, no momento da audição. Esses pressupostos que procuramos pôr em exame podem ser considerados em última análise convenções culturais. E atente-se que não é porque a experiência do transcendente necessita, para se realizar, da adesão mais ou menos consciente do sujeito a uma convenção cultural e historicamente localizada, dentro das coordenadas do espaço e do tempo, que a experiência em si deixa de ser considerada da ordem do trans-histórico. Porque é nos sinais e nos corpos do tempo que a experiência divina encontra a via e a força para comunicar. É necessário haver a sarça, para o fogo ser aceso. É necessário o elemento mediador, são necessárias as *formas*, pois é através da *forma* que, como von Balthasar refere, o divino se introduz “... nas categorias do espaço e tempo, como trâmite normal da sua acessibilidade.” (von BALTHASAR, 1995, p.17) Porque

uma experiência que, em teoria, é *para* os homens, terá de ser então inscrita no espaço dos homens, no tempo dos homens, no código dos homens, na língua dos homens. É preciso imaginar Jesus a falar aramaico. Era *nessa* língua que as multidões o podiam entender. Na terceira parte do nosso trabalho, ao estudarmos a peça de Liszt foi necessário provar a validade da sua actuação como signo. Para isso, fomos forçados a admitir que esta peça só pode representar eficazmente a Transfiguração para um ouvinte devidamente consciente de um código cultural. Um ouvinte capaz, por exemplo, de realizar aquele movimento indexical a partir da secção do coral, que fornece retrospectivamente um sentido sagrado à peça. O coral é uma convenção histórica e é uma parte nesse código. É pois pela adesão ao código, à história e ao seu tempo, que o homem se torna sujeito da experiência e a enriquece. Delinear e explicar a experiência do transcendência através de uma antropologia, de uma história, não equivale a subtrair-lhe no factor de transcendência. Uma experiência na qual o homem participa, é uma experiência que não pode renunciar ao homem e ao tempo em que ele se insere. Mas também não tem de ser reduzida ao homem somente. Porque há o homem, há o mundo e, entre os dois, um intervalo de acção, o espaço para aquela pergunta de Simone Weil:

Há uma pergunta que não tem significado absolutamente nenhum e, claro, nenhuma resposta; pergunta que habitualmente colocamos, mas que a alma na infelicidade não pode impedir-se de gritar sem cessar, com a monótona continuidade de um gemido. Essa pergunta é: porquê? Porque são as coisas assim? O infeliz pergunta-o ingenuamente aos homens, às coisas, a Deus, mesmo se nele não acredita, a não importa o quê. (WEIL, 2009, p.141)

Há que ouvir *In festo...* como um porquê.

## BIBLIOGRAFIA

### Artigos

CANNATA, David Butler, *Perception and Apperception in Liszt's late piano music*, *The Journal of Musicology*, Los Angeles, University of California Press, 1997, vol. 15, n°2, pp.178-207

FORTE, Alan, *Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century*, *19<sup>th</sup> century Music*, Berkeley, University of California Press, 1987, vol. 10, n°3, pp.209-228

LÁNG, Paul Henry, *Liszt and the Romantic movement*, *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, 1936, vol. 2, n°3, pp.314-325

LOCKE, Ralph P., *Liszt's Saint-Simonian Adventure*, *19<sup>th</sup> century Music*, Berkeley, University of California Press, 1981, vol. 4, n°3, pp.209-227

SATYENDRA, Roman, *Liszt's Open Structures and the Romantic Fragment*, *Society for Music Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, Vol. 19, No. 2, pp. 184-205

SEARLE, H., *Liszt and the 20th Century*, *Studia Musicologica*, Londres, Akadémiai Kiadó, 1963, T. 5, Fasc 1/4, pp.277-281

SKELTON, G. D., *Opinions on Liszt*, *Musical Times*, Londres, *Musical Times Publications Ltd.*, 1936, vol. 77, n°22, pp.692-694

## **Revistas**

GALVÃO, Henrique de Noronha (ed.), *A Transfiguração*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2008

ORSI, Guido (ed.), *La Transfigurazione di Gesù*, Milão, Jaca Book Spa, 2008

## **Monografias**

COLLADO, Jorge Piqué, *Teología Y Música: Una contribución dialéctico-transcendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Mistério*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006

DOMOKOS, Zsuzsanna, *The Influence of Roman 19<sup>th</sup> century Palestrina Reception on Liszt's Music*, Budapeste, Frans Liszt Academy of Music, 2009

ECO, Umberto, *El problema estético en Santo Tomás*, Barcelona, 1986

HEIL, John Paul, *The Transfiguration of Jesus: Narrative Meaning and Function of Mark 9:2-8, Matt 17:1-8 and Luke 9:28-36*, Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico, 2000

## **Estudos/Obras**

AGAWU, Victor Kofi, *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, Oxford, Oxford University Press, 2008

- AGOSTINHO, *Confissões*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001
- ARNOLD, Ben (ed.), *The Liszt Companion*, Westport, Greenwood Press, 2002
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Edipro, São Paulo, 2006
- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Lisboa, Fenda, 1996
- BALTHASAR, H.U. von, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart*, en P. SEQUERI, *Antripometeo. Il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar*, Milão, Glossa, 1995
- BALTHASAR, H. U. von, *Die Wahrheit ist symphonisch, Aspekte des Christl. Pluralismus*, Berlim, Einsiedeln, 1972
- BEGBIE, Jeremy, *Theology, music and time*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- BRAINARD, F. Samuel, *Reality and Mystical Experience*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2000
- CHUA, Daniel, *Absolute Music and Construction of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006
- CURRIE, Mark, *Difference*, Nova Iorque, Routledge, 2004
- DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1988
- DAHLHAUS, Carl, *The Idea of Absolute Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989

ELLIS, Ashton W. (ed.), *Correspondence of Wagner and Liszt 1841-1853*, Nova Iorque, Greenwood Press, 1969

ECO, Umberto, *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1984

FORTE, Bruno, *Teologia da História*, S. Paulo, Paulus Editora, 1995

GIBBS, Christopher H. (Ed.), *Franz Liszt and his World*, New Jersey, Princeton University Press, 2006

GUANTI, Giovanni, *Estetica musicale*, Milão, Nuova Italia, 1999

GUT, Serge, *Franz Liszt, les éléments du langage musical*, Zurfluh, Bourg-la-Reine, 2008

HAMILTON, Kenneth (Ed.), *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

HANSLICK, Eduard, *Do Belo Musical*, Lisboa, Edições 70 LDA, 1994

HANSLICK, Eduard, *Music Criticisms*, Nova Iorque, Dover Publications, 1988

HATTEN, Robert S., *Interpreting musical gestures, topics and tropes*, Bloomington, Indiana University Press, 2004

HEGEL, G.W.F., *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993

HOECKNER, Berthold, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*, New Jersey, Princeton University Press, 2002

HUEFFER, Francis, *Correspondence of Wagner and Liszt vol.1*, Nova Iorque, Kessinger Publishing, 2004

HUEFFER, Francis, *Correspondence of Wagner and Liszt, vol.2*, Cambridge, Echo Library, 2006

HÜNERMANN, Peter, *Dogmatische Prinzipienlehre*, Berlim, Aschendorff Verlag, 2003

JONES, Richard Elfyn, *Music and the Numinous*, Nova Iorque, Rodopi, 2007

LANGER, Susanne, *Feeling and Form*, New Jersey, Prentice Hall, 1977

LEE, Dorothy, *Transfiguration*, Nova Iorque, Continuum, 2005

JOHNS, Keith T., *The symphonic poems of Franz Liszt*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997

KEMPIS, Thomas de, *A Imitação de Cristo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994

KLEIN, Michael, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005

KIRK, G.S., J.E. Raven, M. Schofield, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008

KIVY, Peter, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2002

KÜNG, Hans, *Música Y Religión*, Madrid, Editorial Trotta, 2008

LEE, Simon S., *Jesus` Transfiguration and the Believer`s Transformation*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009

LIPPMANN, Edward, *The Philosophy and Aesthetics of Music*, New Haven, Yale University Press, 1983

LIPPMAN, Edward A., *A History of Western Musical Aesthetics*, Nova Iorque, University of Nebraska Press, 1994

LISZT, Franz, *Artiste et Societe*, Paris, Flammarion, 1995

MARTIN, David, *Art and the Religious Experience: the Language of the Sacred*, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1972

MERRICK, Paul, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008

MONELLE, Raymond, *The Sense of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 2000

MONELLE, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Edimburgo, Harwood Academic Publishers, 1992

MONELLE, Raymond, *The Musical Topic*, Bloomington, Indiana University Press, 2006

MOLES, Abraham, *Information Theory and Esthetic Perception*, Londres, University of Illinois Press, 1966

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: toward a semiology of music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990

NEVES, Joaquim Carreira das, *Evangelhos Sinópticos*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2002

PEIRCE, Charles W, *El Hombre, Un Signo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988

OTTO, Rudolf, *O Sagrado*, São Leopoldo, Sinodal, 2007

PAPER, Jordan D, *The mystic experience: descriptive and comparative analysis*, Nova Iorque, State University of New York Press, 2004

PROUDFOOT, Wayne, *Religious Experience*, Londres, University of California Press, 1985

RATZINGER, Joseph, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Roma, San Paolo Edizione, 2001

SAFFLE, Michael, *Franz Liszt: A Research and Information Guide*, Nova Iorque, Routledge, 2009

SAFFLE, Michael (ed.), *Liszt and the birth of Modern Europe*, Hillsdale, Pendragon Press, 2003

SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Linguística Geral*, São Paulo, Cultrix, 1969

SEARLE, Humphrey, *The Music of Liszt*, Londres, Williams & Norgate, 1954

SEQUERI, Pierangelo, *Antiprometeo. Il teologico e il musicale*, Milão, Glossa, 1995

SEQUERI, Pierangelo, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milão, Glossa, 2000

SEQUERI, Pierangelo, *Musica e Mistica*, Cidade do Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005

SOLRUNN, Nes, *The Uncreated Light: An Iconographical Study of the Transfiguration in the Eastern Church*, Grand Rapids, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 2007

TARASTI, Eero (ed.), *Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music*, Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 1995

TARASTI, Eero, *Signs of Music: a guide to musical semiotics*, Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 2002

- TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, S.Paulo, Edições Loyola, 2003
- TILLICH, Paul, *Teología Sistemática*, Torino, Claudino, 1996
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, Nova Iorque, Cornell University Press, 1989
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*, Nova Iorque, Cornell University Press, 1993
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, Nova Iorque, Cornell University Press, 1996
- WALKER, Alan, *Reflections on Liszt*, Nova Iorque, Cornell University Press, 2005
- WATSON, Derek, *Liszt*, Oxford, Oxford University Press, 2001
- WEIL, Simone, *Espera de Deus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009
- WIMSATT, William, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Londres, Methuen, 1970
- YANDELL, Keith E., *The Epistemology of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- ZUCKERKANDL, Victor, *Sound and Symbol, Music and the External World*, Nova Iorque, Princeton University Press, 1956

## **APÊNDICE:**

### **Partitura**