**O SAGRADO E O PROFANO EM WOLFGANG AMADEUS MOZART**

***Thaïs de Matos Barbosa***[[1]](#footnote-1)

***Romário Evangelista Fernandes***[[2]](#footnote-2)

***Kaique Aparecido Gonçalves e Silva***[[3]](#footnote-3)

**Grupo de Trabalho (GT): GT 13 - Estética e Ensino Religioso: perspectivas e práticas da arte e sua diversidade**

**Resumo**

A obra de Wolfgang Amadeus Mozart é, indubitavelmente, considerada de suma grandeza estética e musical ao redor do mundo, apresentando diversos traços artísticos e de conteúdo em suas óperas, concertos e peças religiosas. Para este trabalho, debruçamo-nos sobre os aspectos do Mozart demoníaco, a partir da visão de Søren Kiekergaard, e do Mozart transcendental, visão esta de Hans Küng. Este estudo tem como objetivo analisar a transição do trabalho musical mozartiano desde o profano até o sagrado transcendental, com o *Requiem em D menor* (K. 656), sua última composição antes do precoce falecimento aos 33 anos. Como metodologia, utilizaremos o estudo cronológico das obras de Mozart, em um intervalo de produção focado principalmente nos últimos dez anos de sua vida.

**Palavras-chave:** Sagrado. Profano. Transcendental. Demoníaco. Wolfgang Amadeus Mozart.

**INTRODUÇÃO**

Ao se depararem com as obras de Wolfgang Amadeus Mozart, muitos ouvintes são reduzidos ao silêncio ou a adjetivos gaguejantes como “incomparável”, “angelical” ou “sublime” (Gouwens, 2000). Entretanto, filósofos como Søren Kiekergaard, Karl Barth e Hans Küng, que também escreveram acerca de aspectos teológicos, diferem em muito, mas são de comum acordo sobre a grandiosidade do trabalho do compositor austríaco.

 Deve-se levar em consideração a vasta produção artística desse músico que transformou a produção artística do período clássico. Suas principais obras versavam sobre temas que incluíam o catolicismo, a maçonaria e o Iluminismo e, por isso, à sua obra pode-se debruçar inúmeras análises, desde àquela em que se observa um “Mozart demoníaco”, partindo de uma construção kiekergaardiana; um “Mozart reformado” sob a luz de Barth; e um “Mozart católico e transcendental” sob a óptica de Küng.

 Entretanto, para iniciar este trabalho, um questionamento se faz importante: é possível se falar de uma *música religiosa* em Mozart? Canale (2023) afirma que toda obra de arte, enquanto captação e expressão, seja essa do consciente ou do inconsciente, de uma realidade metafísica é, etimologicamente, um ato religioso. Desta forma, ao considerar-se as 626 peças que compõem todo o repertório mozartiano, dentro deste escopo se encontram trabalhos de cunho religioso: 20 missas completas e 70 obras de cunho religioso, até o ano de 1781.

1. **O MOZART DEMONÍACO: A VISÃO DE SØREN KIEKERGAARD**

Kiekergaard, em seu estudo chamado de *Os Estágios Eróticos Imediatos, ou a Erótica da Música* (tradução da autora), analisa, utilizando-se de um pseudônimo – “A”, profundamente sobre a arte e a música em si.

 Kiekergaard apresenta “não uma pessoa religiosa ou mesmo ética, mas um epicurista refinado que tem como valor mais elevado o cultivo do prazer e a evitação da dor” (Gouwens, 2000, p. 462). A princípio, o esteta “A” considera que a música é uma arte radicalmente separada da linguagem, visto que o reino do som é separado do reino da ideia.

 Ainda partindo desse pressuposto, o filósofo argumenta que a língua, mesmo sendo sólida, serve ao mundo das ideias, unida em pensamento. Desta maneira, a linguagem é, portanto, “o reino do espiritual, do reflexivo – e do cristão” (Gouwens, 2000, p. 426).

 Gouwens (2000, p. 426) argumenta ainda que

“A” [...] à maneira hegeliana que a música não “se tornou independente” historicamente até o advento do Cristianismo. Para o Cristianismo, “No princípio era o Verbo”, a ideia, pensamento; e a música é assim separada em seu próprio domínio. Mas isto não significa que a música seja substituída ou abandonada quando o “espírito” aparece.

Kiekergaard analisa a obra de Mozart a partir da ópera *Don Giovanni*, o qual o filósofo traz uma interpretação interessante acerca das personagens envolvidas na narrativa operística.

 O primeiro ponto de análise parte do próprio personagem principal da ópera: Don Giovanni. Para o filósofo, Don Giovanni não era um homem, e sim a representação de um desejo demoníaco, sendo a “quintessência de uma paixão erótica imediata” (Gouwens, 2000, p. 427). Don Giovanni seria a representação não de um personagem imoral, mas amoral, cuja sedução e alegria reforçam a força primitiva da natureza humana. Em aspectos freudianos, pode-se dizer que Don Giovanni representa a “libido em revolta”, no aspecto relacionado ao id e o superego; no aspecto cristão, pode-se dizer que ele representa a carne, o desejo, em detrimento da entrada do “espírito” ao mundo (Gouwens, 2000).

 Um segundo ponto a considerar é a genialidade de Mozart na construção texto-musical da ópera. Mozart se baseou no mito de Don Juan para a elaboração desta peça musical, o que se apresenta, no início, de forma sensual.

 Para “A”, faz-se necessário observar-se os contrapontos existentes nessa ópera, em que a música soa e desaparece, trazendo o “entusiasmo demoníaco pela vida” (Gouwens, 2000, p. 427).

 A abertura da ópera, com a ária *La cì darem la mano,* em que Don Giovanni tenta a todo custo conquistar Zerlina, que é advertida por Elvira sobre ele, é um pequeno recorte de como Mozart decide jogar com o aspecto estético desse sedutor hedonista.

 O que Kiekergaard quer chamar atenção ao final do texto diz respeito à uma questão importante: o contraponto entre música e linguagem, entre o sensual e o espiritual.

 Faz-se importante observar que, segundo “A”, assim como o personagem para nós é ofensivo diante de um moral, que é sedutora para nós, assim a música também o é para o ouvinte, seduzindo-nos. Desta maneira, “a ópera nos coloca contra nós mesmos, confirmando a ideia de que o sensual é um reino em guerra com a reflexão e a moralidade do “espírito”” (Gouwens, 2000, p. 463). Segundo “A”, a música, por si só, não possui um “transcendente”, um “espiritual”, pois, dentro da estética ocidental, a arte não é em si um canal de valores transcendentes; o cerne da experiência estética é simplesmente o prazer que atende à apreensão perceptual.

 Vale salientar, no entanto, que “A”, como dito no início do texto, não é um religioso e, logo, pode possuir visões erradas acerca do conceito da “espiritualidade”, pois o mesmo parte do ponto do conceito de dualidade: a carne e o espírito, o sensual e o espiritual, o que se levanta o questionamento de que será que esses pontos estão realmente em forte oposição?

No contra peso desses questionamentos, Robert Fludd, apresenta, de modo geral uma definição para a música, sendo ela como: “uma ciência divina pela qual todas as coisas do universo estão conectadas por uma corrente inquebrável e através da qual – em cada coisa - um par se relaciona com outro par em igual proporção” (Fludd, 2020, p. 83). É por intermédio dessa corrente que acontece aquilo que Kiekergaard estabelece como a entrada do “*espírito”* no mundo*.* Por esse pressuposto, a música de Mozart, para não haver dúvida da similitude do estado da Alma e do corpo, pode ser pensada como combinações de mesmas proporções, logo o lado demoníaco, estaria posto também para o lado reformado e transcendental. De acordo com Boécio em sua obra: (*De institutione Musica, I, preâmbulo):*

A música faz parte de nossa natureza e que não podemos nos privar dela, mesmo se quiséssemos. Portanto, o poder da mente deve ser direcionado de tal forma que aquilo naturalmente inato também possa ser dominado pela ciência. Por isso os músicos não se contentam em deleitar-se com as melodias sem conhecer a que proporções os sons estão inter-relacionados.

Parece-nos que essa tentativa expõe não só o caráter inter-relacionado entre compositor – ser finito, com a essência de um som criado para o espírito, como também apresenta sob a ótica do ser demoníaco um paradoxo criado por sua própria existência, isto é, necessita-se de “outrem” como parte fulcral no processo de compreensão, ou seja, a realidade onde o infinito cria a dualidade humana. Mozart captou essa inter-relação em sua ópera *Don Giovanni.*

Com uma qualidade semelhante ao próprio espírito do compositor, ainda nessa fase onde ele expressa sua visceralidade hedonista, a música preenche a natureza espiritual e material com certo prazer, pois penetra com ímpeto o mundo finito. Esse ato equivale ao que Fludd trata como sendo a criação do mundo por intermédio da música até chegar através de diversas emanações do homem e suas proporções. Aquilo que se move sem ser movido, enquanto substância imaterial, imutável, eterna, independente e Divina, seria nesse local que segundo Aristóteles:

Não há lugar, nem vazio, nem tempo, fora do céu. Portanto o que quer que esteja lá é de natureza a não ocupar lugar algum, nem o tempo o envelhece, nem há mudança em nada do que está além do movimento mais externo; continua por toda a sua duração inalterável e inalterado, vivendo a melhor e mais autossuficiente das vidas (Aristóteles, 2014, I.9,279 a 17-30)

Contudo, tais aspectos desse pensamento estão indissoluvelmente ligados tanto ao entendimento mais sutil do imaterial, quanto ao mais espesso do mundo onde a música se encontra, Mozart realiza esse caminho como plena maestria, como se o mesmo não fosse um ser humano, mais no contraponto da Eterna Divindade, ele seria um *daimon* cujo acesso aos planos por onde transcende e flui as primeiras harmonias do macrocosmo fossem criadas por ele. Em outras palavras, num vasto plano geral de conhecimento cuja proposta é nos colocar diante do grande mecanismo pelo qual se pode aprender o macro e microcosmo, e mais além, o plano e concepção do universo, a fonte inicial, primeva, ou o primeiro motor imóvel, a divina Unidade Criadora de tudo. Essa faceta do compositor marca uma fase por onde ele destranca os planos do infinito contidos nas entrelinhas de sua ópera. Enquanto sua sedução encanta e provoca alterações no ser, a música segue o seu fluxo acessando as potências contidas no espírito: que é, para Fludd, “*sentido, imaginação, razão, intelecto e inteligência”*. Tais potências são acessadas por Mozart como base para uma compreensão cristã do universo.

1. **O MOZART TRANSCENDENTAL: A VISÃO DE HANS KÜNG**

Hans Küng, em diversas maneiras, compactua com o pensamento de Karl Barth sobre Mozart, posto que o mesmo era afeito às ideias do teólogo suíço.

Um dos pontos em comum entre Küng e Barth diz respeito à teoria do Deus Triúno. Ferreira (2003) afirma que, para Barth, Deus é absolutamente transcendente e que, a partir desse prisma, ele fez uma forte distinção entre a procura helênica por Deus (que ele chama de “teologia natural”) e a proclamação do evangelho de que em Jesus nos procura (o que ele chama de “revelação”), usando essa percepção como única força motora do discurso trinitário.

Entretanto, por ser um teólogo católico, Küng traz um aspecto diferente e não percebido por Barth em seus estudos sobre Mozart: a experiência religiosa do músico, a experiência do mistério, que é ausente no protestantismo.

Küng (1993, p. 54) define Mozart como um compositor que apresenta “traços de transcendência”. Para o teólogo católico,

A música de Mozart — embora não seja música celestial, mas música completamente terrena — parece mostrar em sua beleza sensual, mas não sensual, poder e clareza, quão tênue é a fronteira entre a música, que é a mais abstrata de todas as artes, e a religião, que sempre teve uma conexão especial com a música. Pois ambas, embora sejam diferentes, nos direcionam para o que é, em última análise, indizível, para o mistério.

Ao se tratar do aspecto transcendental da obra de Mozart, bem como do aspecto de sombra e luz, algumas obras merecem um especial destaque. A primeira obra de destaque nesse aspecto é a *Misericordias Domini* (K. 222), de 1777 que faz uma leitura cristã de um texto do velho testamento, proveniente de um antigo *Agnus Dei* gregoriano. Segundo Ortega (1994), nessa composição, o que fica subentendido é que, para Mozart, a misericórdia divina se encontra separada da figura sacrificial do cordeiro, representado aqui em toda a sua magnitude, um Deus *qui tollit peccata mundi*.

 Essa composição seria um prenúncio melódico do que viria nos trabalhos posteriores do compositor – a exemplo do *Requiem*, pois o mesmo antecipa um intenso clima de angústia – determinado musicalmente pelos tons menores de suas composições, que geram harmonias repletas de angústias, dissonâncias e cromatismos, que diferem do que se espera do período em que ele compõe. Além disso, a composição vai na contramão da teologia do século em que foi escrita – o Século das Luzes – em que se rechaçava completamente a ideia de um Deus sanguinário e vingativo, trazendo o cordeiro sacrificial.

 A peça – o moteto angustiante – dá-nos uma resposta: o cordeiro é o caminho da luz, “uma resposta divina ao trágico e doloroso chamado da humanidade que sofre” (Ortega, 1994, p. 159), mas não entoada por pessoas, e sim por violinos. Em *Misericordias Domini*, pode-se perceber o início da visão do “Deus mozartiano”: a busca de uma verdadeira união entre a luminosidade pela fé, centrada na figura do Cristo, e a obscura angústia que brota do fundo da alma diante da ideia da morte.

 O segundo ponto de amadurecimento é o *Kyrie*, da missa em C menor. O *Kyrie* se inicia em tom de angústia, em um acorde de C menor (Dó menor), representando a humanidade angustiada diante de uma morte eminente[[4]](#footnote-4). A presença de um coro nesse momento mostra uma progressão do pensamento mozartiano que, no *Misericordias Domini*, havia silenciado a humanidade – ou a colocado em um papel em que, até então, não possuía forças ou capacidade de clamar a Deus. Então, ao pedir por *Christe Eleisson*, o acorde se transmuta para um mi bemol maior e eis que surge a voz da soprano, aguda e em caráter luminoso, representando a resposta e o perdão, em uma justaposição de luz e sombra ante à figura do Cristo Salvador.

 O último ponto de transcendência da obra de Mozart recai em duas peças: *Ave Verum* (K. 618) e o *Requiem* (K. 656). Para este trabalho, focar-se-á no *Requiem*.

 O *Requiem* é, indubitavelmente, a peça mais complexa dentro desse pensamento do transcendental. Há indícios de que Mozart construiu a sua peça final de modo cíclico e se sabe que compôs a missa até o *Agnus Dei.*

 A missa foi composta para coro a quatro vozes mistas e orquestra (2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompetes, 3 trombones (alto, tenor e baixo), tímpanos, instrumentos de cordas: violinos (primeiros e segundos), violas, violoncelos e contrabaixos e órgão).

Os movimentos do *Introito* trazem a ideia principal do contraponto mozartiano: a realidade da morte e do juízo causam angústia e se tem uma resposta passional, de desespero diante do seu destino final e seu poder potente e destruidor, expresso pelo *Requiem Aeternam* e o *Kyrie*.

 O *Dies Irae* retoma a força anterior, de desespero, inclusive textual: *Dias de ira / nestes dias / dissolverão os séculos em cinzas / assim testificam Davi e Sibila / Quanto temor haverá então / Quando o Juiz vier /Para julgar com rigor todas as coisas![[5]](#footnote-5).*

A partir do *Tuba Mirum*, com a entrada dos solistas, o desespero começa a se dissipar. A utilização da voz da soprano solista produz a “aparição de um novo mundo” (Ortega, 1988, p. 113), a representação de uma aproximação com a luz, que retumba em *Rex Tremendae*: em sol menor, é uma peça intimista, que expressa uma dor profunda, sublime e comovedora, conduzindo a alma a um processo de aceitação da própria morte, em um misto de angústia e esperança, que leva ao *Recordare*, que, em Fá maior, remete à Paixão de Cristo e leva o ouvinte a um dos momentos mais profundos da peça.

 O *Confutatis* se inicia com um coro poderoso de vozes masculinas, representando o obscurantismo, as sombras, que é dissipado pelas vozes femininas que emitem um *Voca me cum benedictis*, clamando a Deus com benevolência, em um contraponto de transcendência entre luz e sombra, trazendo uma luz beatificadora que fica suspensa ao final para iniciar o *Lacrimosa*, em que as vozes masculinas representam esse sombrio do medo da morte em contraponto ao soprano angelical que pede perdão a Deus e lhe suplica benevolência e piedade.

 As peças conseguintes seguem essa temática de contraponto entre luz e sombra, trazendo cada vez mais a amplitude da luz diante da morte, a partir da utilização de uma temática maçônica, de um “paraíso ainda não perdido” (Ortega, 1988, p. 113). A partir do *Offertorium*, superado o terror e a angústia, à medida em que se passa da morte à vida, chega-se também à purificação e a distensão da carga passional. Chega-se ao âmbito teológico da esperança advinda da promessa divina que vamos passar da morte à vida. O *Requiem* representa o canto da antífona da comunhão com o sagrado (Ortega, 1988).

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao se considerar a obra de Mozart, não se pode desconsiderar a relação entre o profano demoníaco e o sagrado. Mesmo em um mundo que está sob a forte influência de um movimento secular, Wolfgang Amadeus Mozart se apropria da estética do sagrado e de seus discursos para, assim, construir obras que entraram para a história da música clássica mundial.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. **Do céu**; tradução, textos adicionais e notas Edson Bini – São Paulo: Edipro, 2014.

BARTH, Karl. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1986

BOECIO. **Sobre El fundamento de La musica: cinco libros.** traducción y notas de Jesús Luque Moerno, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Dias y Mariano Madrid. Madrid: Editorial Gredos, 2009.

BLACK, David Ian. **Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-91**. 2007. Tese de Doutorado. Harvard University.

CANALE, Angelo Valastro. Música y religión en Mozart: Hilos de una trama invisible. **Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales**, v. 81, n. 158-159, p. 271-284, 2023.

FERREIRA, Franklin. Karl Barth: uma introdução à sua carreira e aos principais temas de sua teologia. **Fides reformata**, v. 8, n. 1, 2003.

FLUDD, R. **O templo da música: sobre a música mundana (cósmica): sobre a harmonia do homem interno e externo; sobre a prática da música composta para a alma.** Tradução: Carin Zwilling, Leonel Maciel Filho. 1 ed. São Paulo, Polar, 2020

GOUWENS, David J. Mozart among the Theologians. **Modern Theology**, v. 16, n. 4, p. 461-474, 2000.

HOGQUARD, Jean Victor. **La pensée de Mozart,** Paris, 1958.

KÜNG, Hans, **Mozart: Traces of Transcendence**, Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company, 1993

MACINNIS, John. (2014). Karl Barth's Mozart: Lessons for Christian Music Education. Christian Educators Journal, 54 (1), 11.

NÍ RIAIN, Nóirín. **The specificity of Christian theosony: towards a theology of listening**. 2003.

ORTEGA, Fernando José. Mozart y su requiem. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**, N° 9, 1988.

ORTEGA, Fernando. Mozart y Cristo. **Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina**, n. 64, p. 157-170, 1994.

ORTEGA, Fernando. Mozart, amado de Dios. Teología: **Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina**, n. 90, p. 343-358, 2006.

1. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba e professora substituta da Universidade Estadual da Paraíba (Campus III). E-mail: thais.m.barbosa@gmail.com [↑](#footnote-ref-1)
2. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: evangelistafernandes1989@gmail.com [↑](#footnote-ref-2)
3. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: kaiqueags2222@gmail.com [↑](#footnote-ref-3)
4. O texto do *Kyrie* é um texto de pedido de perdão a Deus: *Kyrie Eleisson, Christe Eleisson*. [↑](#footnote-ref-4)
5. Dies iræ, dies illa, Solvet sæclum in favilla; Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando judex est venturus, Cuncta stricte discussurus! [↑](#footnote-ref-5)