

“ENTRAR NO JOGO DE UM HOMEM CRENTE...”

Para compreender a música sacra de W. A. Mozart

Jorge Alves Barbosa

“A fé cristã diz-nos que pertence à essência do homem ser o resultado da arte de Deus: ele é mesmo um apoio do grande desígnio criador de Deus; e como criatura racional, capaz de compreender e de querer, o homem pode conhecer as ideias criadoras de Deus, contemplá-las, traduzi-las na dimensão daquilo que se vê e se sente. Se as coisas são assim, então, o servir não é estranho à arte; só na medida em que serve o Altíssimo ela é autêntica arte. A música não degenera numa realização extrínseca, quando celebra Deus com o louvor na grande Assembleia (Sal 22, 26), mas, pelo contrário, renova-se sempre e só em virtude desta disponibilidade. O banco de prova da verdadeira criação artística está exactamente no facto de o artista sair dum círculo esotérico e saber dar forma à própria intuição, de tal modo que também os outros – todos – estejam em condições de perceber o que ele percebeu”.¹

Mesmo que a obra musical, em si mesma, deva ser capaz de dar a todos a capacidade de “perceber o que o seu autor percebeu, no caso da música religiosa, certamente ajuda um pouco à sua abordagem o facto de conhecermos algo sobre as convicções religiosas do compositor. Mesmo que não possamos aplicar ao tempo de Mozart a diversidade e a precisão de conceitos que, hoje em dia, envolvem a relação da música com o mundo do sagrado, não podemos prescindir de um compromisso do compositor com a Palavra de Deus, com a vida dos crentes e a própria história do desenvolvimento teológico, com a evolução dos ritos litúrgicos e respectivo contexto histórico-geográfico, com o seu significado teológico e espiritual e particularmente com a experiência pessoal do autor ao nível da vivência da fé.

O contacto de um compositor com a dimensão espiritual não poderá ser limitada a um simples conhecimento teórico, mas envolverá sempre uma vivência pessoal, um envolvimento no qual ele se sinta marcado pelo ambiente e vida dos crentes e por uma experiência de fé que lhe permita entrar em sintonia com aqueles a quem a sua música se dirige. O compositor de música sacra deve viver o processo de amadurecimento na fé

¹ JOSEPH RATZINGER, *Cantate al Signore un Canto nuovo*, Ed. Jaca Book. Milano, p. 131.

que caracteriza cada crente e percorrer um caminho espiritual que faça crescer nele o gosto pelas coisas de Deus. A música religiosa, mais do que qualquer outra, é aquela que nasce do coração de um crente, se afirma como expressão de fé e de uma particular sensibilidade para os sinais de Deus no mundo, de uma particular sintonia com aqueles que, em diferentes modos, professam a mesma fé, de uma inserção especial e uma compreensão mais profunda do sentir e celebrar da comunidade crente, de uma compreensão especial dos textos que a comunidade escuta e com que a comunidade reza, uma escuta singular da palavra de Deus que nele se transforma em inspiração artística e em oração pessoal. O compositor de música religiosa é aquele que consegue revelar, através da melodia, harmonia, ritmo, dinâmica da sua música, as mesmas qualidades existentes no mundo criado, na alma humana, e em Deus que, por meio delas, se revela também.

Falar, hoje, da música religiosa de Mozart significa falar daquilo a que habitualmente se chama música sacra, música criada para uma execução em cerimónias do culto divino e que, no seu tempo, correspondia à uma música verdadeiramente litúrgica, se bem que num conceito de liturgia diferente do de hoje. Efectivamente, enquanto que o conceito de música religiosa envolve apenas uma relação com uma temática religiosa, seja de que género for, a música sacra ou litúrgica envolve uma relação com a própria celebração, com a ritualidade e o ambiente celebrativo. A diferença entre a música litúrgica do tempo de Mozart e a música litúrgica dos dias de hoje está no conceito de celebração e sobretudo de participação litúrgica. Hoje em dia, o conceito de música litúrgica envolve necessariamente uma participação dos crentes ao nível dos diferentes ministérios, do presidente ao salmista, dos cantores ao organista, dos leitores ao ministro da comunhão. É portanto uma música que parte de baixo para cima, que pretende ser a expressão da fé de uma assembleia, o veículo que transporta a oração e o sentir dos crentes num ambiente comunitário.

No tempo de Mozart o crente participava escutando, individualmente, ainda que integrado numa assembleia, a palavra que lhe era dirigida na pregação e a música executada pelos cantores ou instrumentistas; a música sacra era então uma espécie de revelação de Deus, um prolongamento do canto dos anjos, algo que vinha de cima, muitas vezes do indefinido, até do ponto de vista do espaço, na medida em que os cantores a executavam escondidos no coro alto, fora do olhar dos crentes, envolvidos por um certo ambiente de mistério. Por isso, a música sacra ou litúrgica era um apelo à interiorização das verdades da fé, transmitidas pelos textos, era uma oportunidade de

fruição estética e extática que se transformava em oração, era uma espécie de revelação, por vezes mais elevada e eficaz que a pregação ou a reflexão teológica. Daí a importância quase sacerdotal do compositor, transformado em porta-voz do divino, motor de reflexão, meditação, oração e adoração individualmente vivida pelos que escutavam a sua música.

Sendo verdade que música litúrgica escrita pelos compositores no tempo de Mozart era uma música funcional, obedecendo aos estreitos ditames do contrato entre um Príncipe, um Bispo ou uma Congregação e o compositor, não o deixa de ser também o facto de o compositor ter que obedecer aos requisitos de uma vivência religiosa convicta, pessoal e profissionalmente assumida, até como condição de candidatura ao posto de mestre de capela, como aconteceu com o próprio Mozart quando se propôs a um lugar do género em Viena: “Incentivado por um desejo de fama, por um amor ao trabalho e pela convicção sobre os meus talentos, atrevo-me a solicitar o posto de vice mestre de capela, mais propriamente porque Salieri, o mais hábil mestre de capela, nunca se dedicou propriamente ao estilo eclesiástico em música, enquanto eu me tornei perfeitamente familiar com tal estilo desde a minha juventude”.² Mas será que a familiaridade afirmada com o estilo da música de igreja corresponde verdadeiramente a uma vida de crente, seriamente assumida, no seu dia a dia? Em que medida não estaremos perante um mero profissionalismo, uma habilitação técnica ou mesmo estilística, para mais no caso de um Mozart que se podia orgulhar de escrever em todos os estilos de música então vigentes na Europa? Não seria natural esperar que o nosso compositor fosse capaz de compor no mais puro “estilo eclesiástico” com a mesma facilidade com que escrevia uma *ópera buffa* italiana, uma ópera séria francesa ou um “Singspiel” alemão? Para começar, deveríamos dizer que não seria natural para Mozart escrever no mais puro estilo eclesiástico porque, pese embora a sua genialidade, não era particularmente versado na técnica do contraponto,³ requisito indispensável para uma

² Carta ao Arquiduque Francisco, em Maio de 1790, in *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, selected and edited by Hans Mersmann*, Dover Publications, New York, p. 248. Será esta, salvo afirmação em contrário, a nossa referência para as citações das cartas de Mozart.

³ Quando Mozart foi proposto para membro da Academia Musical de Bolonha teve que, segundo as regras da Academia, fazer um teste de contraponto. Oficialmente, o trabalho apresentado convenceu os académicos e ele foi admitido, só que o trabalho fora realizado pelo P. Martini e o compositor limitou-se a copiá-lo. O trabalho autógrafo do compositor, que se pode hoje admirar na Biblioteca do Conservatório de Bolonha, daria para uma reprovação sem apelo em qualquer exame de contraponto, logo ao primeiro compasso... Só muito mais tarde, depois de algumas lições do mesmo P. Martini é que Mozart conheceu e dominou verdadeiramente a técnica do contraponto e fuga. E o resultado vê-se em obras como o *Requiem* e o Final da *Sinfonia n. 41 em Dó Maior*.

escrita adequada de música sacra; não será por aí que o vamos assumir como um sério compositor de música para o culto divino. E que podemos dizer sobre a religiosidade de um homem que origina um tão elevado leque de opiniões e mantém, ainda hoje, tantas questões em aberto?

1. A experiência religiosa de Mozart

Efectivamente, muito se tem escrito sobre a seriedade e sinceridade da vida religiosa de Mozart, nomeadamente a partir da sua filiação e militância na franco-maçonaria, aliás como aconteceria com seu piedoso pai, Leopold Mozart, com o seu grande mestre e referência Joseph Haydn que ele atraiu também para a organização apesar de não ter participado nas sessões e, mais tarde, o próprio Beethoven. Não entraremos aqui nessa questão, competindo-nos recordar apenas que a franco-maçonaria não tinha, em tempos de Mozart, a mesma carga anti-religiosa com que a conhecemos em tempos posteriores; sabemos também que a proibição de pertencer a essa organização, determinada pelo Papa Clemente XII em 23 de Abril de 1738, e a posterior recomendação de Bento XIV, “*Providas Romanorum Pontificum*”, de 1751 não entraram em vigor na Áustria de Maria Teresa ou José II até porque havia entre os membros das lojas, altos dignitários eclesiásticos.⁴ Cabe-nos, por isso, procurar saber o que o próprio Mozart nos permite espreitar da sua vivência religiosa e, para tal, nos valeremos unicamente das suas cartas, particularmente as enviadas ao pai, que preenchem um longo período da sua vida.⁵

⁴ A relação de Mozart com o ambiente da maçonaria preenche naturalmente quase toda a sua vida, pelas relações familiares e sociais que o envolviam, nomeadamente os chamados “Iluminados”, reflectindo-se em muitas das suas obras, em que os personagens representam, por vezes, figuras que ele pretendia retratar de uma forma camuflada. Porém, só em 14 de Dezembro de 1784, foi aceite a sua filiação na Loja “*Zur Wohltätigkeit*” onde depressa chegou aos graus superiores. O interesse de Mozart em pertencer à maçonaria prendia-se com a possibilidade que tal organização lhe proporcionava de um relacionamento com pessoas influentes da Europa de então, funcionando também como estímulo e motivação para o trabalho de composição. Coincidência ou não, a partir de então não voltou a escrever música religiosa quase até às vésperas da morte. (Cfr. CARL DE NYS, *La Musique Religieuse de Mozart*, P.U.F. Paris, 1982, p. 97).

⁵ A primeira carta, escrita à mãe, data de Dezembro de 1769, e a última, escrita ao pai, data de 4 de Abril de 1787, pouco antes da morte deste, em 28 de Maio do mesmo ano. É nas cartas ao pai que Mozart apresenta mais referências à sua vivência religiosa. Para as questões mais mundanas onde se revela um Mozart bem diferente, brincalhão e irreverente quase à loucura, temos que ler as cartas à prima.

A vivência de fé, profunda, convicta e, acreditamos, sincera, reveste, apesar de tudo, uma visão muito pessoal,⁶ entrando por vezes em contradição com as relações frequentemente tensas com a hierarquia da Igreja, particularmente com o Arcebispo de Salzburgo, seu patrão, o que não é de admirar, em função quer da forma de viver dos príncipes eclesiásticos de então, quer duma total falta de respeito dos mesmo por quilo que eram os direitos de alguém face ao seu trabalho ou de uma escandalosa falta de capacidade para reconhecer a genialidade do músico que tinha ao seu serviço. Sobre o Arcebispo diz Mozart: “A sua vaidade é irritante pelo facto de me ter ao seu serviço, mas o que é que eu ganho com isso? Não se pode viver disso. E posso assegurar que ele age de forma a colocar-se como tampão para que eu não seja notado pelos outros”.⁷ Um pouco mais tarde as relações entre ambos azedaram de tal modo que “atirou-me à cara que o meu salário eram 500 florins, chamou-me patife, plebeu piolhoso e vagabundo – oh! nem consigo continuar a escrever! O meu sangue começou a ferver e eu não pude conter-me e disse: ‘Então Vossa Graça está insatisfeita comigo?’ [ele respondeu:] ‘Então o senhor está-me a ameaçar? Ah, seu idiota! Ponha-se pela porta fora! Não tenho mais tempo a perder com tal canalha, ouviu? Então eu respondi: ‘Nem eu consigo!’ ‘Vá-se embora!’ E eu, ao sair disse: ‘Acabou. Amanhã terá o meu pedido de demissão por escrito’”.⁸ Consciente das razões que o assistem e depois de colocar o pai perante tal situação, alega que toda a gente sabe que só deixou o Arcebispo por causa da falta de respeito deste: “Toda a gente em Viena sabe que eu deixei o Arcebispo e sabe porquê – sabe que a minha honra foi insultada e já pela terceira vez. E vou ser eu a dizer publicamente o contrário? Considerar-me, a mim, um cobarde e ao Arcebispo um nobre príncipe? Ninguém tem o direito de fazer a primeira destas coisas e, quanto à segunda, só Deus o pode fazer ou alguém a quem Ele se dignar iluminá-lo”.⁹

Aparte estas referências pouco abonatórias, derivadas mais de uma péssima relação laboral do que de convicções quanto à fé ou mesmo à Igreja católica, temos, pelo testemunho do próprio Mozart, a imagem de um homem crente que vive a sua fé, de uma forma por vezes ingénua, como quando outrora em Roma se esforçava por beijar o

⁶ Ver a forma como é tratada a questão “Mozart católico” por HANS KÜNG, *Mozart, Tracce della Trascendenza*, Ed. Queriniana. Brescia, 1992, p. 15-18.

⁷ Carta ao pai, em 17 de Março de 1781.

⁸ Carta ao pai, em 9 de Maio de 1781.

⁹ Carta ao pai, em 19 de Maio de 1781.

joelho da estátua de S. Pedro, mas, como era pequeno ainda, teve que haver alguém que o levantasse;¹⁰ revelando sempre uma consciência clara sobre a acção de Deus na vida de cada um. Encontramos nele um uso frequente de expressões como “graças a Deus” ou “se Deus quiser” e uma atitude de permanente conformação com a vontade de Deus em situações normais da vida como quando escreve à Mãe que tem muitas coisas para dizer à sua irmãzinha Nannerl, mas “se Deus quiser espero em breve dizer tudo isto por palavras da minha boca”. Agradece a Deus os êxitos das suas óperas: “A ópera, graças a Deus, agradou ao público... Deus seja louvado e devo dar-lhe graças”.¹¹ Esta conformidade com a vontade de Deus é particularmente notória em situações de doença de algum familiar ou amigo: “... a vontade de Deus é sempre a melhor e só Deus sabe sem dúvida o que é melhor, se estar neste se no outro mundo”;¹² e foi nos momentos mais dramáticos da doença e morte da mãe, em Paris, que Mozart melhor exprimiu esse sentimento, com um heroísmo que será difícil explicar num jovem de 21 anos. Numa carta ao pai, datada de 3 de Julho de 1778, encontramos exposto todo um processo de lenta preparação para a notícia do falecimento da mãe, onde se vislumbra uma enorme confiança na bondade de Deus para que a cure, mas terminando em total resignação face ao fatal desenrolar dos acontecimentos : “Passei o dia e a noite entre a esperança e o receio, mas rendo-me completamente à vontade de Deus e espero que você e a minha querida irmã façam o mesmo (....) Estou resignado porque eu sei que o Deus que tudo ordena para o melhor, por mais estranho que pareça aos nossos olhos, assim fará”.¹³ Wolfgang não quer ainda dizer ao pai e à irmã que a mãe já tinha falecido, mas vai adensando a linguagem: “Tendo orado com todas as minhas forças ao meu Deus pela vida e saúde da minha querida mãe, vou-me consolando com estas reflexões porque elas me encorajam, tranquilizam e confortam e vocês poderão imaginar o quanto eu preciso de conforto”. Mais adiante continua: “confiemos em Deus e confortemo-nos com o pensamento de que tudo está bem quando é da vontade de Deus, pois Ele sabe muito bem o que é necessário para nós, tanto para a felicidade temporal como para a eterna”.¹⁴

¹⁰ Carta à mãe e à irmã, em 14 de Abril de 1770.

¹¹ Carta à irmã, em 12 de Janeiro de 1771, em Post Scriptum a uma carta do Pai.

¹² Carta à mãe, em 29 de Setembro de 1770 em Post Scriptum a uma carta do Pai.

¹³ Carta ao pai, a 3 de Julho de 1778.

¹⁴ Nesta mesma carta aproveita ainda para dar algumas novidades ao pai, eventualmente para o preparar par o pior e, entre elas, uma surpreendente pelo tom: “Tenho algumas novidades para si e de que já deve

Ao terminar a carta despedindo-se do pai e da irmã escreve com um certo duplo sentido: “Tratai da vossa saúde e confiai em Deus – é para ali que deveis olhar à procura de conforto. A minha querida Mãe está nas mãos do Todo-Poderoso. E se ele permitir que ela permaneça connosco, como eu peço e Ele pode, devemos estar-lhe agradecidos por esta graça, mas se for da Sua vontade levá-la para junto de si, todos os nossos temores e cuidados ficarão sem sentido – conformemo-nos com a divina vontade na convicção plena de que isso foi para o nosso bem pois Ele faz sempre o que é melhor”.

Como não teve coragem de contar ao pai que a mãe já tinha falecido, depois desta excelente preparação, escreve, no mesmo dia, ao Padre Bullinger de Salzburgo, amigo da família, para que dê a fatídica notícia ao pai: “Lamentai-vos comigo, meu caro amigo! Este foi o dia mais triste da minha vida. Estou a escrever-vos às duas horas da noite – Tenho a dizer-vos que a minha mãe, a minha querida mãe, já não está entre nós. Deus chamou-a para junto de si. Ele quis levá-la. Eu vi isso perfeitamente e por isso rendo-me à vontade de Deus (...) Três dias antes confessou-se, recebeu os sacramentos e a Extrema-Unção (...) Não me é possível descrever-vos hoje todo o percurso da sua doença, mas eu acreditei que ela ia morrer porque era a vontade de Deus (...) Com a especial graça de Deus, suportei tudo com firmeza e resignação. Quando a doença se agravou eu só pedia a Deus duas coisas: uma feliz hora da morte para a minha mãe e, para mim, força e coragem. E Deus ouviu benevolmente a minha oração dando-me em abundância ambas as graças.”¹⁵

Uma semana mais tarde escreve novamente ao pai, convicto de que ele já saberia da notícia, dando-nos mais uma bela demonstração de fé na vida eterna: “Nestes momentos mais difíceis encontrei conforto em três coisas: primeiro, numa submissão à vontade de Deus com todo o meu coração; segundo na certeza de que ela teve uma linda morte (na medida em que se pode falar de felicidade nestes momentos) e terceiro, na certeza de que não a perdemos para sempre, mas que haveremos de a ver novamente e seremos mais felizes, mais ditosos do que alguma vez poderíamos ser neste mundo. Trata-se de um tempo desconhecido para nós, mas que não me mete medo. Quando Deus quiser, eu

ter ouvido falar, nomeadamente que o ateu Voltaire acaba de morrer como um cão, como uma besta...” Fala depois de alguns projectos para óperas, dos seus planos para o casamento, etc.

¹⁵ Carta ao Padre Bullinger, no dia 3 de Julho de 1778.

quero também. Faça-se a sua divina e mais santa vontade.¹⁶ E nós rezemos devotamente um Pai-Nosso pela sua alma e voltemos o nosso olhar para outras coisas, já que cada coisa tem o seu próprio tempo”.¹⁷

Continuando a cotejar o seu pensamento a partir das cartas dirigidas ao pai, outros aspectos da sua religiosidade se tornam claros. Por várias vezes refere a participação nos serviços litúrgicos de domingo;¹⁸ no respeito que afirma para com o seu pai, coloca-o logo depois de Deus: “Depois de Deus vem o meu Pai – que sempre foi o motor, o axioma da minha infância e eu ainda me agarro a isso”.¹⁹ Fala de prática sacramental particularmente aquando da preparação para o casamento com Constança Weber: “...fomos ambos à missa, à confissão e comunhão e eu acho que nunca rezei tão fervorosamente nem me confessei e recebi a comunhão tão devotamente como quando a tive a meu lado.”²⁰ E o mesmo aconteceu com ela. Numa palavra, fomos feitos um para o outro e Deus, que ordena todas as coisas e que conseqüentemente ordenou esta também, nunca nos desampará”.²¹ Este amor conjugal completa-se numa sensibilidade particular para com a maternidade de Constança cujos riscos entrega nas mãos de Deus: “Espero que Deus a tenha ao seu cuidado para que ela passe bem todo o tempo de parto...”²²

Na doença do Pai, Mozart terá uma nova experiência religiosa paralela à da doença e morte da Mãe: Depois de saber que “ele está agora realmente doente” e de afirmar que a experiência do sofrimento o tem ajudado a não se intimidar perante a própria morte, continua: “Dou graças ao meu Deus por me abençoar com a oportunidade (você compreende-me) de chegar a reconhecê-lo como chave da nossa verdadeira bem-

¹⁶ Este é o espírito que encontraremos no *Requiem*. A parte suplicante do “Dies irae” revela a serenidade de alguém que não se revê no leque dos “maledictis”, e suplica “voca... voca me... voca me cum benedictis!”

¹⁷ Carta ao pai em 9 de Julho de 1778.

¹⁸ Carta à irmã, em 4 de Agosto de 1770; Carta ao pai, em 24 de Outubro de 1777; Carta ao pai, de Mannheim, em 4 de Fevereiro de 1778; Carta ao pai, de Munique, em 5 de Novembro de 1780 e a sua última Carta à esposa, datada de 9 de Outubro de 1791, em Viena.

¹⁹ Carta ao pai e à irmã, de Mannheim, a 7 de Março de 1778.

²⁰ Estas ideias ajudam-nos a compreender o que se tem escrito sobre a relação entre o “Agnus Dei” da Missa da Coroação e a Ária “Dove sono i bei momenti” da ópera *As bodas de Fígaro*. Este é o género de “bons momentos” que Mozart se compraz em recordar. Voltaremos adiante ao assunto.

²¹ Carta ao pai, de Viena, a 17 de Agosto de 1782.

²² Carta ao pai, de Viena, a 18 de Junho de 1783.

aventurança. Nunca me deito sem reflectir nisso – jovem como sou – talvez já não possa ver outro dia – e nenhum daqueles que me conhecem pode dizer que eu sou taciturno ou triste no meio deles.²³ Por esta bênção, diariamente agradeço ao meu Criador e desejo de todo o coração que os meus companheiros possam participar disso”.²⁴ Tal não o impede de sentir a tristeza provocada pela inesperada notícia da morte do Pai, que a irmã evitara comunicar-lhe, quando lhe escreve: “Não fiquei espantado nem chocado pelo facto de tu própria não me teres comunicado a notícia triste, e para mim inesperada, da morte do nosso querido pai, porque eu posso facilmente perceber as razões. Possa Deus levá-lo para junto de Si!”²⁵

São estes alguns elementos sobre a religiosidade de Mozart expressa em primeira pessoa nas suas cartas. Por aqui podemos constatar que não se trata de uma religiosidade piegas, apesar de alguma ingenuidade revelada por vezes, mas de algo assumido em diferentes circunstâncias e, sobretudo, nos momentos em que seria mais fácil desesperar. Ao mesmo tempo não se trata também de um puro servilismo ou simplesmente de respeito pelo pai que, eventualmente, censuraria a sua impiedade; as referências que faz ao Arcebispo de Salzburgo não deixam dúvidas de que Mozart separa bem o que é a sua relação com Deus e as suas convicções de católico e o que é a relação laboral com uma pessoa que, em muito pouco, reflecte e representa o pensamento e o agir de toda a Igreja do seu tempo e nomeadamente a vivência do Evangelho de Jesus Cristo. Pelas datas das cartas de Mozart se pode ver que os seus sentimentos religiosos não se alteram pelo facto de ter aderido à Loja maçónica da “Beneficência” em 1784; chega-nos a parecer que a carta de 4 de Abril, anteriormente citada, nos introduz um pouco no ambiente “iniciático”, nomeadamente por expressões como “chave da nossa verdadeira bem-aventurança” ou mesmo por aquele parêntesis – “você compreende-me” – mas tal iniciação não o afasta das suas convicções e da sua fé, parecendo mesmo ajudá-lo a esclarecê-las ainda mais. O facto de, na sua última carta,²⁶

²³ Sobre a alegria contagiante de Mozart escrevia o próprio Haydn: “Se apenas pudesse imprimir em cada amigo meu e, em particular, na mente dos poderosos, a mesma simpatia musical e o profundo apreço pelo génio inimitável de Mozart que eu experimento e que me dá tanta alegria, então as nações rivalizariam entre si para se tornarem possuidores de tal pérola” (Carta de Haydn a Herr Roth, citada em MASSIMO DONÀ, *Filosofia della Musica*, Bompiani, Milano, 2006, p. 86).

²⁴ Carta ao pai, de Viena, a 4 de Abril de 1787.

²⁵ Carta à irmã, de Viena, a 16 de Junho de 1787. O pai falecera a 28 de Maio.

²⁶ Carta ao pai, de Viena, a 10 de Outubro de 1791.

assegurar uma frequência normal dos serviços religiosos – “às dez horas vou ao serviço divino” – permite-nos deduzir que, em nada, mudou os seus hábitos e princípios.

2. A Música religiosa de Mozart

“...Desde a minha juventude que me tornei familiar com esse estilo”, assim se referia Mozart à sua prática na composição da música religiosa quando se candidatou a um posto de vice mestre de capela em Viena. Não interessa tanto saber aqui se existe efectivamente um “estilo” de música religiosa, mas de procurar ver como trata ele a dimensão religiosa e aplica às obras destinadas à liturgia o seu estilo, o mesmo das óperas, das sinfonias ou dos concertos. Temos ali a mesma música, plena de contrastes entre a alegria e a tristeza, o drama e a euforia, o recolhimento e uma expansividade que ronda, por vezes, a excentricidade e a loucura. Procurar a espiritualidade e a religiosidade na música de Mozart implica compreender desde logo que não estamos perante o exemplo de “um verdadeiro e próprio génio da inocência e da pureza”,²⁷ mas, pelo contrário, perante um homem que viveu a sua fé como viveu a sua vida e tanto se comunicava na espiritualidade que dimanava das suas missas ou motetes como no erotismo camuflado em *Don Giovanni* ou *Così fan tutte*.

Ao tempo de Mozart não existia, como não existe ainda hoje, uma ideia clara sobre a possibilidade de existência ou os parâmetros de avaliação de um estilo musical religioso, sacro ou litúrgico, conceitos apenas discutidos no séc. XIX, a partir do crescente incremento da profanidade na música de igreja.²⁸ Procurou-se então definir a música sacra ou litúrgica na sua relação próxima com o canto gregoriano e a polifonia sacra renascentista, algo perfeitamente discutível e que não é, de modo nenhum, o caso do nosso autor. Mozart é, sim, herdeiro daquela tradição em que o sacro e o profano andam de mãos dadas, em que o mesmo tema tanto pode servir para uma canção de

²⁷ MASSIMO DONÀ, *o. cit.* p. 86. “Disse-se que é uma criança (uma criança divina por certo!) é o eterno adolescente que nos fala na sua música. Pôde dar força a esta caracterização a brevidade da sua vida; mas também a indiscutível ingenuidade de que ele deu provas em todas as questões de ordem prática” (KARL BARTH, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Ed. Queriniana, Brescia, 1986, p. 18).

²⁸ Hans Küng trata esta questão de uma forma muito interessante na sua reflexão pessoal sobre a música de Mozart que intitula precisamente “*Sinais da Transcendência*”. Aí refere que a relação com a música de Mozart constitui uma experiência de ordem estética e espiritual ao nível da pessoa; uma música que é capaz de ajudar o ouvinte a viver uma experiência do transcendente, mais do que a ter uma relação racional com uma liturgia ou com uma teologia (HANS KÜNG, *o. cit.* p. 40-47).

amor como para um Motete, como se pode ver nas obras dos polifonistas da renascença ou nas mais puras obras sacras de Johann Sebastian Bach. Nesse tempo, tal como hoje, mais importante que o estilo musical era o modo de abordar a obra, fazendo com que fosse o interior do homem – compositor, executante ou ouvinte – a criar o estilo sacro ou profano da obra e não a obra a provocar os sentimentos religiosos nos compositores, executantes e ouvintes. Esta última é uma perspectiva romântica da música, não correspondente ao tempo de Mozart nem aos objectivos e ambiente que marcaram a sua produção para a liturgia. A vida de Mozart e a sua música andam por vezes mesmo em contradição; ele era capaz de compor o mais alegre Minueto no mesmo dia em que lhe falecia um filho, era capaz de conjugar numa unidade todo um conjunto de sentimentos contraditórios, pelo que a sua música não é, para nada, a expressão de momentos da sua vida, mas antes a expressão da globalidade de uma vida em que se procura o equilíbrio entre uma quantidade de sensações desordenadas. Ele colocava “a vida ao serviço da sua arte e não a arte ao serviço da sua vida”,²⁹ e isso pode-se ver também na sua música religiosa.

2.1 – Mozart e a liturgia

A relação da música mozartiana com a liturgia do seu tempo pode estabelecer-se tendo em conta três componentes principais: a estrutura do *Ordinário da Missa*, as regras particulares da capela do Príncipe-Arcebispo Hieronymus Colloredo, seu patrão salzburguês, e a *Encíclica “Annus qui hunc”* de Bento XIV, publicada pouco antes do nascimento do compositor, como preparação para o grande Jubileu de 1750. Quanto à estrutura da liturgia e importância dos respectivos formulários, deveremos ter em conta particularmente o caso do “Sanctus” e do “Agnus Dei”; o primeiro era cantado em duas partes distintas: uma que correspondia ao texto até “Hossana in excelsis” antes do início do Cânon; seguia-se então um prelúdio, mais ou menos longo, executado durante o Cânon, “sumissa voce”, até à consagração; executava-se finalmente o “Benedictus” referindo-o a Cristo já presente sob as espécies acabadas de consagrar.³⁰ Tudo isto

²⁹ KARL BARTH, *o. cit.* p. 36.

³⁰ O melhor exemplo desta prática, para não falarmos já de obras de Mozart ou de Haydn, é o “Sanctus” da *Missa Solemnis* de Beethoven. (Cfr. comentário de MANUEL FARIA, “Beethoven, compositor católico” in *Cenáculo* 64 (1977), p. 25-43).

concedia um tempo considerável à execução musical e um certo fôlego à criatividade do compositor. O mesmo se diga do “Agnus Dei” que poderia facilmente adentrar-se no período da comunhão sem qualquer problema porque o texto da missa era reservado ao celebrante e acólitos.³¹ O Glória e o Credo, mesmo atendendo à sua extensão, tinham que ser muito breves, respeitando a estrutura mais descritiva dos respectivos textos.

E aqui entramos na segunda condicionante, ou seja, as regras da capela musical de Colloredo. Segundo estas: a liturgia devia ficar imune da desbordante música concertante para dar lugar à pregação e ao canto popular, que deveriam ocupar mais tempo que a música, para não ficar a ideia de que se estava num concerto. Por isso, a *missa brevis* constituía a regra e a *missa solemnis* a excepção.³² Isto significava que a duração das obras litúrgicas obedecia a limites muito estreitos – a regra proposta por Colloredo era a de que o total da Missa não deveria ultrapassar os 45 minutos – ao ponto de os compositores se verem obrigados a sobrepor as diferentes partes do próprio texto, nomeadamente nos mais longos do Gloria e do Credo, distribuindo-as pelas diferentes vozes – *politextualidade* – cantando em simultâneo e dentro de uma trama polifónica que esquecia a clareza para quem escutava, contanto que se conseguisse uma execução breve.³³ No tempo de Mozart, a missa correspondia mais a uma celebração da “liturgia palaciana” que a uma verdadeira acção litúrgica; era uma espécie de *theatrum sacrum* onde se representava o sacrifício da eucaristia.³⁴

Uma terceira componente é constituída pelas orientações dimanadas da *Encíclica “Annus qui hunc”* de Bento XIV, publicada a 9 de Fevereiro de 1749. Pelo que

³¹ O carácter místico desta relação entre o “Agnus Dei” e a comunhão sacramental é referido por Mozart numa conversa sobre a diferença entre a liturgia protestante e a católica; ali, Mozart apela à experiência do recolhimento envolvente da comunhão, alimentado pelo canto do “Agnus Dei”, ao mesmo tempo que traz a cada comungante ajoelhado a mensagem: “Bendito o que vem em nome do Senhor...”, ao contrário de uma visão racional da religião que ele entende existir nos protestantes. Mozart terá dito ao seu amigo – eventualmente o director de coro da Igreja de S. Tomás de Leipzig, Johann Friedrich Doles – que “estes protestantes iluminados nunca poderiam compreender verdadeiramente o que quer dizer “Agnus Dei qui tollis peccata mundi”. (Ver Karl Barth, *Carta a Mozart*, in KARL BARTH, *o. cit.* p. 10 e HANS KÜNG, *o. cit.* p. 20-21).

³² ECKHARD JASKINSKI, *Breve Storia della Musica sacra*, Queriniana, Brescia, 2006, p. 93.

³³ O caso mais curioso que conheço é o do “Gloria” da *Missa brevis Sancti Johannis a Deo*, de Joseph Haydn, que dura apenas um minuto... Mais tarde, seu irmão Michael Haydn escreveu um novo “Gloria” para essa Missa com uma duração já mais razoável de três minutos e meio...

³⁴ Isto nos ajuda também a compreender o facto de as partituras de Mozart apresentarem um desenvolvimento particular desde o “et incarnatus” até ao “et resurrexit” no Credo e tudo o resto ser realizado com a maior concisão possível: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, mais demora no Benedictus e Agnus Dei.

podemos deduzir da sua leitura, não seria muito de recomendar a prática do canto nas igrejas de então; diz o Papa: “Santo Agostinho, no seu tempo, chorava de devota ternura ao ouvir cantar nas igrejas os santos louvores do Senhor e ao compreender as palavras acompanhadas do canto.”³⁵ Talvez ele hoje chorasse também, se ouvisse algumas das músicas que se cantam nas Igrejas, não por devoção, mas pela dor de escutar o canto e nada entender das palavras” (n. 9). O pontífice fala particularmente de alguns elementos profanos que infestavam o canto litúrgico de então, sobretudo pela semelhança com o teatro de ópera. O canto litúrgico, diz ele, “é o que leva a alma dos fiéis à devoção e à piedade; é também aquele que, executado nas igrejas de Deus, segundo as regras e o decoro, é escutado pelas pessoas devotas e preferido ao chamado canto figurado” (n. 2), de tal modo que, mesmo que executado com o acompanhamento de instrumentos musicais “seja executado de modo tal que não pareça profano, mundano ou teatral” (n. 3); de facto “não há entre os santos e escritores do passado ninguém que não condene o canto teatral nas igrejas e que não deseje uma diferenciação entre o canto sacro das igrejas e o canto profano próprio da cena”. E continua: “é célebre o texto de S. Jerónimo que diz: não basta cantar em honra de Deus com o som da voz, mas é preciso unir o coração à mesma voz. Nem é preciso cantar à maneira dos actores, contraindo a garganta e os lábios para que na igreja se ouçam melodias e cantos teatrais” (n.6). A teatralidade de que fala Bento XIV refere-se à afectação da voz a que ele chama “*unguento soave*” e a certo tipo de ornamentação que caracterizava o canto lírico, considerados inadequados para o canto litúrgico, pois este deve ser um simples acompanhante e clarificador do sentido das palavras.

No que diz respeito à música sacra de Mozart, mesmo que não possamos ir tão longe como aqueles que dizem que se trata de “um rito religioso em música ou de liturgia interpretada”,³⁶ está de acordo, na sua maior parte, com estes critérios. Do ponto de vista da estrutura da missa e das regras apontadas por Colloredo, Mozart assume a

³⁵ Refere-se Bento XIV à passagem das *Confissões* em que Santo Agostinho diz: “Como chorei ao escutar teus hinos e cânticos, profundamente comovido pelas vozes da tua Igreja cantando suavemente! As vozes penetravam nos meus ouvidos e com a sua corrente ia jorrando gota a gota a verdade no meu coração. Despertou o sentimento de Deus, caíam-me as lágrimas, e eu sentia-me plenamente feliz” (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, IX, 6, 14). Desta felicidade provocada pela experiência estética, ainda que de ordem espiritual, virão algumas dúvidas a Agostinho sobre a música sacra: não seria o prazer provocado por esta experiência estética prejudicial à acção da Palavra de Deus no crente?

³⁶ HANS KÜNG, *o. cit.* p. 64, referindo uma afirmação de Klaus Hammer in K. HAMMER, W.A. Mozart – eine Theologische Deutung. Eine Beitrag zur theologischen Anthropologie, Zurich, 1964, p. 355.

concisão e brevidade, quer dizer, “dizer o máximo no mais curto espaço musical”.³⁷ Isto leva a que todas as Missas de Mozart, pensadas para a liturgia, primem pela brevidade, mesmo as mais solenes como a *Missa da Coroação KV 317* e a *Missa Solemnis KV 337*.³⁸ Nestas obras, escritas para solistas, coro e orquestra, não há passagens estritamente instrumentais para além de uma introdução breve no “Benedictus” da KV 317 e uma introdução breve ao “Kyrie” da KV 337. As vozes do coro seguem quase sempre em paralelo, não havendo grandes passagens em contraponto, pelo que a clareza do texto é notória. Curiosamente, é nas missas mais breves que encontramos algumas passagens instrumentais mais desenvolvidas como na chamada “*Orgelmesse*” KV 259 em que o “Benedictus” e o “Agnus Dei” são precedidos de introduções de órgão de oito compassos no primeiro caso e quatro, em tempo mais lento, no segundo. De resto, a concisão é notória, ao ponto de apenas se poder atender a certos pormenores da construção a partir da leitura. No entanto, note-se, nunca Mozart cede à tentação da sobreposição de textos por questões de brevidade o que constituía prática frequente na época. Mais, a ligação da sua música à liturgia leva-o a ignorar, por vezes, certas convenções como a de terminar o “Agnus Dei” em forte e solene, para o fazer em piano, como um convite ao recolhimento, preparando o ambiente para a comunhão. Uma experiência religiosa que, para ele, é bem mais importante que a fidelidade aos cânones estruturais da forma musical da Missa.

A estreita relação da música de Mozart com a liturgia pode ver-se ainda na construção do *Motete “Veni Sancte Spiritus” KV 47*, uma obra da infância a que o autor confere um carácter solene, quer ao nível vocal quer instrumental, numa estrutura muito breve, já que o cerimonial prevê a intervenção imediata do Bispo na oração de consagração, ao contrário de outras situações em que o ritual permite um pouco mais de tempo como seria o caso de um Ofertório. Outro domínio em que a relação com a liturgia se impõe a Mozart é o das Vésperas; temos em Mozart três formulários para o canto de Vésperas: KV 193, a primeira partitura de Vésperas, em estilo mais contrapontístico, KV 321 *Vésperas de Domingo*, e a segunda, KV 339 as célebres *Vésperas Solenes de um Confessor* eventualmente compostas para a festa do onomástico de Colloredo, S. Jerónimo, liturgicamente celebrado a 30 de Setembro. Contrariamente ao costume de se cantarem apenas alguns salmos com o coro e instrumentos, deixando os outros para o

³⁷ CARL DE NYS, *La Musique Religieuse de Mozart*, P.U.F. Paris, 1982, p. 38.

³⁸ Excluímos aqui a *Grande Missa em Dó Menor* que, como veremos adiante, não foi directamente pensada para uma execução litúrgica nas condições da Catedral de Salzburgo ou Viena.

cantochão, Mozart prefere musicar todos os salmos, criando uma variedade de estilo que permite um certo equilíbrio na estrutura geral da obra. A mais conhecida, KV 339, apresenta-nos um quinto salmo de rara beleza, o Salmo 116 “Laudate Dominum omnes gentes”. Neste salmo, o mais breve de todo o saltério, definem-se os dois pontos centrais da teologia do Antigo Testamento, a *misericórdia* e a *fidelidade* de Deus; nas *Vésperas Solenes de um Confessor*, é apresentado de tal forma que “Mozart consegue recriar miraculosamente a magia do texto, as suas ressonância espirituais e a sua alegria escondida. Após dez compassos da orquestra, abre-se uma maravilhosa cantilena de um soprano solo. Na forma estrófica, a melodia é retomada uma segunda vez, agora pelo coro, numa atmosfera de inefável ternura ultra-terrena. Após as duas estrofes, breve momento de imobilidade e de alegria... a voz soprano une-se ao coro no *Amen* final e domina-o docemente”.³⁹ O quarto salmo “Laudate, pueri, Dominum” é constituído por uma Fuga cujo tema evoca um conjunto de intervalos muito característicos do período barroco⁴⁰ e que Mozart retomará na composição da Fuga do “Kyrie” na *Missa de Requiem*.

2.2 – Mozart e a piedade popular

Algumas obras de circunstância marcam a relação de Mozart com a experiência religiosa do seu tempo ao nível mais popular: é o caso de algumas obras de infância que denotam uma certa ingenuidade, quer religiosa quer artística, como uma pequena *Cantata “O Dever do Primeiro Mandamento”* KV 35. Tratava-se de uma forma de participar em algumas celebrações que marcavam o calendário popular, nomeadamente no tempo da Quaresma; na mesma linha se encontra uma outra obra para acompanhar o rito da sepultura do Senhor em sexta-feira santa, KV 42, um diálogo sensível entre a alma e um anjo (baixo e soprano) sobre texto de um poeta popular local que Mozart transformou numa pequena Cantata com recitativos e duas árias.

³⁹ Uma belíssima descrição do sentido deste salmo, expresso pela música de Mozart, encontra-se num comentário de A. Vignal, transcrito pelo biblista Gianfranco Ravasi. (GIANFRANCO RAVASI, *Il canto della Rana*, Ed. Piemme, Casale Monferrato, 1990, p. 71).

⁴⁰ Trata-se de um tema que utiliza os intervalos de quinta e de sétima diminuta (ré-lá-si bemol-dó sustenido-ré) recorrente por exemplo em Pergolesi, em Haendel que o utiliza por exemplo no *Oratório “O Messias”*, na fuga “And with His stripes” e constitui as notas estruturais da *Arte da Fuga* de Johann Sebastian Bach.

No contexto de uma devoção mariana que o leva a ir “rezar o terço prometido, ao santuário de Nossa Senhora das Vitórias”, se poderá classificar a composição das *Litaniae Lauretanae*, KV 109 e KV 195, em honra de Nossa Senhora, normalmente cantadas nas tardes do mês de Maio pelas associações pias e, certamente, pelas comunidades mais simples. Uma vez que não se trata de obras para serem executadas na liturgia e, muito menos, sujeitas aos limites impostos pelas normas particulares do Arcebispo Colloredo, Mozart beneficia de uma certa liberdade de escrita que não tinha no caso anterior. O carácter repetitivo do texto desafia o compositor a conferir à música aquela dimensão de variedade e equilíbrio que se pretende numa obra musical. Realiza este objectivo apresentando a obra estruturada em cinco partes, como cinco andamentos sinfónicos, numa alternância entre o coral homófono e o arioso, com algumas cedências à simplicidade e ao gosto popular. O conclusivo “Agnus Dei” é particularmente belo e demonstrativo de uma inocência e de uma simplicidade que caracterizavam a fé e a vida de Mozart como a do povo. Ao lado das ladainhas de Nossa Senhora, tinham grande popularidade também as ladainhas para serem cantadas em honra do Santíssimo Sacramento em momentos de *Lausperene*, nomeadamente na noite de Quinta-feira Santa. É o caso das *Ladainhas* KV 125, num estilo mais austero e grave, como convém ao momento recolhido que celebram. Aí, Mozart procura uma variedade e um equilíbrio formal que tira partido quer da estrutura intercalada entre um “Kyrie” inicial e um “Agnus Dei” final, quer do sentido do próprio texto das invocações, com um relevo especial para as palavras mais significativas do mesmo: o sentido da presença real em “panis omniopotens”, uma relação particular com a fé na vida eterna, que já lhe conhecemos das cartas, nas palavras “pignus futurae gloriae” e uma ênfase especial em “verbum caro factum est” que nos recorda o tratamento dado ao mesmo mistério no “Et incarnatus est” no Credo das suas missas. A esta Ladainha se viria a juntar outra em honra do Santíssimo Sacramento, KV 243, em que utiliza um estilo mais severo e um contraponto mais elaborado a que não serão certamente alheios os estudos feitos entretanto com o Padre Martini, que haveriam de marcar a obra mais tardia de Mozart.

2.3 – A religiosidade pessoal na música de Mozart

Se é verdade que a produção musical sacra de Mozart se desenvolve particularmente no período salzburguês e é fortemente marcada pela funcionalidade, não deixamos de

encontrar nestas obras uma afirmação sincera das suas convicções. Como já dissemos, o respeito de Mozart pelo significado dos textos litúrgicos leva-o a evitar a politextualidade na composição das suas Missas; ao mesmo tempo, vemo-lo ultrapassar facilmente o domínio da estrutura nas suas grandes obras para, de repente, o vermos pessoalmente a rezar, ao entregar às partes solistas os textos com carácter penitencial como “miserere nobis” ou “suscipe deprecationem nostram”; no Credo, os momentos em que Mozart se detém mais demoradamente são os da profissão de fé na Incarnação e na Paixão, algo que vai de encontro a alguns dos aspectos da religiosidade popular tratados anteriormente.

Mas também na sua música religiosa encontramos aquela alegria e excentricidade próprias de Mozart: na “*Spatzenmesse*” ele assume-se como o “passarinheiro” da *Flauta Mágica* e diverte-se inserindo o canto dos pássaros em vários pontos da missa, particularmente no “Sanctus”; na sua *Missa pastoril KV 139*, reveste o início do “Gloria” de um carácter dançante que evoca a bem-aventurança eterna em termos já anteriormente pintados por Fra Angélico na “Dança dos espíritos bem-aventurados”; o mesmo procedimento é repetido no “Sanctus”, já que esta parte do texto nos revela a experiência de Isaías (Is 6, 3) a quem foi dado entrar no ambiente celeste. Uma intencionalidade de ordem teológica muito frequente em Mozart e que abordaremos adiante. A sua devoção eucarística e o valor da comunhão levam-no a utilizar a própria música do “Agnus Dei” como ambientação e recolhimento para esse momento sublime da participação na Missa.

O Mozart crente exprime a sua fé e devoção também através da iniciativa de criar espontaneamente a sua música, não funcional, portanto. É o caso da *Missa “votiva” KV 275*, uma obra composta pedindo a intercessão de Maria para a viagem a Paris e para as experiências dolorosas que a acompanhariam como foi a da morte de sua mãe. Trata-se de uma obra em que a aparente simplicidade de construção é compensada por uma grande fidelidade à expressão do texto e à estreita relação entre a escrita vocal e a instrumental, numa clareza e profundidade de estilo e dramatismo que só nas óperas correspondentes ao período áureo da sua criação ele haveria de conseguir novamente. E é precisamente neste período áureo da sua criação, quando as obrigações para com o Arcebispo e a música litúrgica já iam longe, num momento em que ele se pode concentrar na sua produção operística que vamos encontrar dois dos maiores monumentos da sua música religiosa, não já devidos a obrigações contratuais nem a qualquer tipo de encomenda, mas à sua vontade de fazer algo de muito seu: a *Missa em*

Dó menor KV 427 e o *Motete “Ave verum corpus”*, um derradeiro testemunho da sua devoção eucarística e da sua predileção pelo mistério da Incarnação.

Muito se poderia dizer sobre esta “Grande Missa Solene” inacabada de Mozart, mas interessa-nos, no âmbito limitado deste artigo, relevar apenas o facto de se tratar do resultado de um voto, de uma promessa,⁴¹ que corresponde também a uma faceta muito especial da vida do compositor: em primeiro lugar trata-se de uma promessa pelo restabelecimento da sua noiva Constança Weber e como prova de um grande amor que por ela nutria, como já sabemos; em segundo lugar, representa a oportunidade de, na sua execução e, portanto, no cumprimento da mesma promessa, intervir a própria Constança com a sua bela voz de soprano, para o que Mozart compõe alguns dos momentos solísticos mais importantes de toda a sua produção musical religiosa. Basta recordar o “Christe” e, mais uma vez, o “Et incarnatus est” para nos darmos conta disso: aí num estilo coloratura que poderá envolver alguns indícios de “profanidade” e distância face às recomendações de Bento XIV, encontramos uma expressão de fé na Incarnação a que não falta a alusão à presença do Espírito, pelos ornamentos da flauta, como vislumbramos umas reminiscências do “jubilus” característico dos grandes aleluias gregorianos em “factus est”.⁴² Trata-se de uma obra que ficou inacabada, talvez pela sua excepcional duração, a avaliar pelas partes acabadas, o que não permitiria uma execução no ambiente litúrgico de então. Tal como a *Missa em Si menor* de Bach ou a *Missa Solemnis* de Beethoven, a *Missa em Dó menor* ficará para a História mais como monumento musical do que como obra estritamente litúrgica.⁴³

O extraordinário *Motete “Ave verum corpus”* junta a dimensão pessoal da religiosidade de Mozart à sua simpatia pelas manifestações populares em honra do Santíssimo Sacramento, que já tinha abordado nas *Ladainhas* eucarísticas, ao mesmo tempo que recupera alguns elementos de composições anteriores como o “Benedictus” da *Missa*

⁴¹ “Fiz esta promessa no íntimo do meu coração e espero verdadeiramente podê-la cumprir. Quando a fiz, a minha mulher estava num grande sofrimento; mas como me encontrava firme na minha resolução de casar com ela, logo que ela melhorasse, eu poderia facilmente prometer isso... O tempo e as circunstâncias impediram a nossa viagem, como sabeis, mas, como prova da verdade da minha promessa, levo já a meio a partitura de uma missa, na qual coloco as maiores esperanças” (Mozart em Carta ao pai, no dia 4 de Janeiro de 1783).

⁴² Só na primeira vez que é cantada, esta palavra “factus” tem 11 compassos; depois de uns melismas mais breves, novamente um de 14 compassos e, por fim, um de 21 compassos... e termina ali a partitura do Credo. Para além de não ter o “Credo” completo, não tem “Agnus Dei”.

⁴³ Sabemos que, mais tarde, Mozart haveria de aproveitar o material desta Missa para, num belo exemplo de que o hábito de “parodiar” obras litúrgicas não se tinha esgotado com os polifonistas da renascença, criar o *Oratório “Davide penitente”* KV 469.

Breve em Ré Maior, KV 194. Escreveu-o para o coro paroquial de Baden, orientado por um daqueles mestres e directores de coro existentes outrora e que era particular amigo de Mozart, para ser executado, eventualmente com o compositor ao órgão, na bênção conclusiva da procissão local do Corpo de Deus. Só quem não teve ainda a oportunidade de viver uma situação destas em que a arte da composição se une aos limites de um coro paroquial, em que a técnica e segurança do organista devem inspirar confiança a cantores um tanto amedrontados, em que a forma de cantar e viver a música dependem mais da fé e da devoção que nasce de um coração agradecido que das indicações da partitura, é que não compreende o verdadeiro alcance desta pequena obra-prima. O seu significado é evidente enquanto expressão da fé e das convicções religiosas do músico, apesar de estar num período da sua vida particularmente marcado pela composição das suas óperas mais importantes e que, para muitos, corresponde também ao seu compromisso com os ideais maçónicos; efectivamente trata-se da época da composição da *Flauta Mágica*. Assim se compreende também a religiosidade, a sacralidade, quase a liturgicidade de temas como o coro dos sacerdotes e a Ária de Sarastro ou então o coro final deste famoso “Singspiel”.

2.3 – O Sacro e o Profano na música de Mozart

Tivemos já ocasião de referir a dificuldade em estabelecer claramente as fronteiras entre o sacro e o profano na música e particularmente na música do tempo de Mozart. Ao falar da sua dimensão litúrgica apontámos alguns critérios vigentes na época, que se prendiam mais com questões de estrutura e de organização ritual que propriamente com questões de estilo. Apresentámos algumas razões da dificuldade em estabelecer nesta questão uma conceptualização adequada pelo facto de a questão só posteriormente se colocar. Há, no entanto, na música de Mozart, alguns elementos que apontam para uma certa invasão da profanidade, pelo menos aparente, para os quais nos vamos voltar agora. Eles revelam alguns traços de uma personalidade particular, sem problemas em trazer para a sua vivência religiosa os mais diversificados aspectos de uma singular forma de viver. Mozart acaba por nos fazer reviver um pouco daquela experiência que vem referida nos textos medievais acerca da necessidade de uma certa catarse face ao peso de uma vida e religiosidade quotidianamente vividas, catarse particularmente

concretizada até na paródia das celebrações litúrgicas.⁴⁴ Como nos recorda Jacques Chailley “a música sacra não se destinava, noutros tempos, a fazer o cristão recolher-se sobre si mesmo, mas precisamente ao contrário, a arrancá-lo de si mesmo”,⁴⁵ o que contrasta com o carácter de gravidade e recolhimento que caracterizam, no nosso modo actual de pensar, a música ligada ao culto divino. A prática cristã orientada para a interioridade e a contemplação rondará o século XVII, bastando para compreender isso contemplar as representações dos santos e a Virgem Maria. Anteriormente ao século XVII, refere o mesmo musicólogo francês, “o êxtase projecta-os para a frente, de mãos abertas, o corpo distendido e com os olhos fixos no alto, num ponto preciso da sua visão, e não perdidos no vazio de uma imagem interior. Poderemos mesmo assegurar que, pelo menos durante o primeiro milénio, a música da igreja cristã é uma *música activa*”.⁴⁶ É neste contexto que deveremos situar alguns aspectos mais estranhos da música mozartiana. Aludimos já a uma espécie de sacralidade em alguns coros da *Flauta Mágica*, poderíamos dizer o mesmo de certos momentos do *Don Giovanni*, ou encontrar muitas semelhanças entre os coros finais das *Bodas de Fígaro* e os “Kyrie” das missas anteriores. Sabemos até que o prelúdio instrumental que precede a cena das provas, “Der Welcher wandert”, na *Flauta Mágica* é retirado por Mozart da *Missa in honorem Sancti Henrici* de Franz Ignaz von Biber; e que dizer então dos coros “Benedetti i doppi congi” de *Così fan tutte* ou “Giovane liete dei fiori spargete” das *Bodas de Fígaro*, ou ainda do seu belo *Finale* em que poderíamos, hoje, ver mais religiosidade que em alguns dos seus “Kyrie”?

Porém o lado mais curioso desta relação entre o sacro e o profano na música de Mozart encontra-se precisamente no facto de ele “parodiar” nas óperas alguns dos seus melhores temas sacros. O caso mais conhecido é o “Agnus Dei” da *Missa da Coroação* que se transforma na ária de Susana “Dove sono i bei momenti” em *As Bodas de Fígaro*; aí, a seriedade do momento da comunhão e a felicidade que ele reveste para o compositor é assumido por Susana recordando a ternura dos bons momentos amorosos:

⁴⁴ O nome de Deus e as realidades sobrenaturais estavam tão presentes por toda a parte que não se consideravam propriamente contestadas com as práticas de parodiar as próprias cerimónias. Com efeito, “ao utilizar – para estes fenómenos de “escapismo” – o mesmo simbolismo litúrgico e a linguagem eclesíástica, o homem medieval nem por isso punha em causa o seu sentido; estava ligado demasiado estreita e pessoalmente a esse simbolismo para dele se poder alguma vez esquecer ou afastar por completo.

⁴⁵ Cfr. JACQUES CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd' hui, 1976, p. 83. Ver os capítulos 9 e 10 desta obra que se referem ao assunto.

⁴⁶ JACQUES CHAILLEY, *idem*, p. 90.

“Dove sono i bei momenti di dolcezza e di piacer; dove andarono i giuramenti di quel labbro menzogner?” Também a melodia excepcional do solo do “Kyrie” da mesma Missa, adiante assumida pelo coro no “Dona nobis pacem” vai parar à ária “Come scoglio immoto resta” da ópera *Così fan tutte* nas palavras de Fiordiligi “Così ognor quest'alma è forte nella fede e nell'amor”, uma ponte interessante de significação. Para Mozart, a forma de falar da fortaleza de alma implica evocar a sua própria fé e a força que dela dimana; aliás o conteúdo total do texto desta ária é uma afirmação de confiança plena de energia. Evocar a dimensão intercessora de um *Kyrie eleison* é afinal encontrar também as razões para se acreditar no próprio amor. Outra situação paralela é a do “Agnus Dei” da *Missa Solemnis KV 337* que vai parar à ária “Porgi, amor, qualche ristoro, al mio duolo, a' miei sospir. O mi rendi il mio tesoro, o mi lascia almen morir” da ópera *As Bodas de Figaro*.

Já tivemos oportunidade de referir outros momentos em que uma certa profanidade invade a música de Mozart; trata-se da “*Spatzenmesse*” KV 220 em que o canto dos pardais perpassa a partitura num misto de graça e de diversão que vai dos trinados do “Kyrie” à introdução do “Pleni sunt”, passando pelo “Gloria” e com algumas passagens pelo “Agnus Dei” já que retoma o tema do “Kyrie” no final. A presença dos pássaros na música de Mozart é recorrente ao ponto de o passarinho Papageno ser uma das personagens mais populares da *Flauta Mágica*. Ele representa o lado brincalhão, malandro, um pouco ambicioso e egoísta, às vezes, da pessoa e eventualmente do próprio Mozart, a avaliar pelo facto de, ao que parece, as suas últimas palavras terem sido as de Papageno: “Der Vogelfänger bin ich já...”⁴⁷ O significado mais preciso desta “*Spatzenmesse*” pode encontrar-se no facto de a catedral de Viena estar envolvida pelo canto dos pássaros, particularmente no mês de Maio; por outro lado, sabemos que o coro da Catedral de Regensburg na Alemanha se chama “Domspatzen” ou “pardais da catedral”. O sentido teológico que esta designação tão simples e estranha pode envolver deu-o recentemente o próprio Papa Bento XVI ao falar precisamente aos pequenos cantores da Catedral de Regensburg, comentando o Salmo 83 na passagem: “até o pássaro encontra abrigo e a andorinha faz o ninho para seus filhos junto dos vossos

⁴⁷ Não terá ele assumido a condição de cantor da mesma forma que o fazia Frei Bartolomeu dos Mártires quando dizia que nós devemos ser “os rouxinóis de Deus”? “Lê-se na fábula que, tendo o lobo julgado, pela voz, que o rouxinol era uma ave grande, e verificando, ao apanhá-lo, que era tão pequena, exclamou: Tu não tens mais que voz e por isso nada vales. Oh! sejamos rouxinóis de Deus, não sejamos mais que voz de Deus! Que o mundo nos despreze como criaturas vis e de corpo insignificante, quer dizer, nas coisas corporais, contanto que, no todo, sejamos voz de Deus e nada mais” (BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES, *Estímulo de Pastores*, Parte II, Cap. I, Braga, 1982, p. 154-155).

altares, Senhor do Universo”. Dizia o Papa: “O orante do salmo 83 vê-se a si mesmo como um passarinho que encontrou junto do altar de Deus o lugar da sua colocação perfeita, o lugar onde pode habitar e ser feliz. A imagem do pássaro é uma imagem plena de alegria mediante a qual o salmista quer dizer que toda a sua vida se tornou canto. Ele pode cantar a voar. O próprio cantar é quase um voar, um erguer-se até Deus, um antecipar, de certo modo, a eternidade, quando poderemos cantar eternamente os louvores de Deus”.⁴⁸ Perante isto, poderemos, com propriedade, falar de profanidade da música de Mozart? Não estaremos perante uma manifesta falta de sensibilidade da nossa parte e, sobretudo, de carências significativas ao nível da cultura bíblica? Passemos à questão final: a dimensão teológica da música de Mozart.

2.5 – A teologia na Música de Mozart

Se era fácil apresentar, com alguma consistência, uma boa argumentação sobre os aspectos sacros e mesmo litúrgicos da obra religiosa de Mozart, no que diz respeito à teologia, tal tarefa afigura-se um pouco mais difícil, não pela ausência de elementos marcadamente teológicos nas partituras, mas pela impossibilidade de, em poucas linhas, podermos definir muitos dos aspectos em que a teologia marca as opções estéticas e sobretudo formais na obra do compositor. Hoje em dia torna-se recorrente falar de teologia na música, sobretudo se aceitarmos a discutida possibilidade de a música “significar” alguma coisa.⁴⁹

É no tratamento musical de alguns temas de significado teológico análogo, em obras diferentes, que descortinaremos alguma da intencionalidade teológica do nosso autor, facto que revela não apenas uma religiosidade esclarecida, mas sobretudo uma cultura ao nível da fé que não é muito comum nos compositores, se salvuardarmos os casos isolados de Johann Sebastian Bach, Beethoven ou Olivier Messiaen. Vejamos alguns pontos mais marcantes e que não exigirão uma proximidade das partituras como seria necessário para uma abordagem mais completa.

⁴⁸ BENTO XVI, *Alocução* depois de um Concerto dos Pequenos Cantores da Catedral de Ratisbona, “Regensburger Domspatzen”, jogando com o significado literal do nome do coro – pássaros da catedral de Ratisbona – em Roma, numa celebração dedicada aos participantes do Sínodo dos Bispos, no dia 22 de Outubro de 2005.

⁴⁹ Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “Linguagem musical, Possibilidades de uma semântica”, in *Revista ESE*, Vol. III, 1998, p. 115-138.

Falámos anteriormente da relação das Ladainhas eucarísticas mozarteanas com a piedade popular; isso não impede que nelas encontremos algumas passagens de grande significado teológico: vemo-lo na relação próxima entre a música de “Verbum caro factum est” da *Ladainha KV 125* e o “Et incarnatus est” das *Missas*. Também no “Et incarnatus” da *Missa Solene KV 138*, a estrutura em trio formado pelas vozes solistas e o violino sobre as palavras “de Spiritu Sancto” evoca a dimensão trinitária da Incarnação enquanto obra “ad extra” envolvendo efectivamente as três pessoas divinas; na voz de Baixo que canta “Et incarnatus” da *Missa KV 49* (mesmo que originalmente cantada por uma voz feminina excepcional) exprime-se, segundo as convenções semânticas da época, que entregavam a voz de Deus ao Baixo, a ideia de que “quem envia o Espírito é o Pai”; na *Missa em Ré KV 194*, o “Benedictus” apresenta alguns elementos musicais (c. 8-10) que encontraremos no *Ave Verum* (“in mortis examine”) estabelecendo uma ligação entre o significado eucarístico deste Motete e a contextualização litúrgica do “Benedictus” que, na época, se cantava depois da consagração. Na *Missa em Dó menor, KV 427*, em “Domine Deus” encontramos um dueto de sopranos onde as vozes se imitam no momento da referência ao Pai e ao Filho “iguais na natureza, mas distintos como pessoas” como refere a teologia trinitária; isto para não referirmos novamente a música do “Et incarnatus” da mesma missa. O *Ave verum* é também uma das mais importantes referências teológicas do compositor. A própria distribuição do texto pela estrutura equilibrada da música revela alguma intencionalidade desde os primeiros compassos em que se acentuam as palavras “ave”, “corpus” e “natum” ao contrário do original que salienta “verum” “natum” “de Maria”. A estrutura musical original apresenta dois versos mais dois (de afirmação), com a mesma música, seguidos de dois (de afirmação) e dois (de súplica “esto nobis”) também com a mesma música, e finalmente a conclusão; Mozart apresenta quatro mais quatro, separados por um interlúdio, em que o texto suplicante é incluído na estrutura da segunda parte, retirando a conclusão, mas repetindo o verso final “in mortis examine” alterando o original “mortis in examine”.⁵⁰ A escolha deste texto para ser musicado já no fim da vida do compositor e num momento particularmente feliz, fá-lo revestir as características de testamento teológico; nele se resumem os dois grandes mistérios da fé

⁵⁰ A análise estrutural apresentada por Carl de Nys acaba por ser um pouco confusa já que não tem em conta que, se é verdade que há seis versos de afirmação e dois de súplica no original, do ponto de vista musical também temos quatro mais quatro tal como faz Mozart. (Cfr. Cfr. CARL DE NYS, *o. cit.*, p. 112).

cristã que Mozart se preocupou em tratar ao longo da sua extensa produção religiosa: o mistério da Encarnação e a presença real na Eucaristia. Se este poema do séc. XIV, de carácter profundamente eucarístico, resume a verdade teológica de que o Cristo presente na Eucaristia é o mesmo presente no seio de Maria, representa também a súplica da fé de Mozart de uma forma definitiva.

3. Música religiosa maçónica ou música maçónica religiosa?

Muitos musicólogos, já desde os tempos de A. Einstein, se têm preocupado em salientar a viragem na obra de Mozart a partir da sua filiação na sociedade “Zur Woltätigkeit” no dia 14 de Dezembro de 1784. Para lá da questão cronológica das suas obras que apontam para uma viragem no sentido da música profana, o que não significa mais que uma necessidade de se voltar para um trabalho financeiramente mais rentável, após ter-se libertado da tutela de Colloredo; para além dos factos históricos relacionados com a maçonaria, à época de Mozart, em que a sua relação com a Igreja católica não significava propriamente uma incompatibilidade, mas apenas o assumir dos aspectos mais sociais do próprio cristianismo tal como hoje ele se entende;⁵¹ também na atitude de oposição “à falsa religião”, professada nos ritos de iniciação à maçonaria, não se poder ver, da parte de Mozart, mais do que uma posição contra uma religião oficial do Estado e contra uma forma de ser cristão representada por Príncipes-Arcebispos como Colloredo. “O facto de ele, na última década da sua vida se tenha tornado maçom não mudou nada no facto de, mesmo sem revelar um particular zelo nas suas relações com a Igreja, tenha entendido reconhecer-se apenas no culto católico”.⁵² A composição de obras para o cerimonial das lojas maçónicas obedeceria afinal à mesma funcionalidade que caracterizou a obra religiosa do compositor. Efectivamente “toda a música de Mozart, mesmo a música sacra, corresponde a uma visão geral da existência que, enquanto se coagula no interior de um pensamento musical preciso, faz encontrar a sua sensibilidade místico-alquímica, com a necessidade de acompanhar os momentos

⁵¹ “A filiação de Mozart e de seu pai na maçonaria foi tanto um reconhecimento dos elevados princípios a aplicar na ordem temporal como uma reacção contra o abuso do poder temporal por parte dos dignitários eclesiásticos e a sua traição dos valores cristãos, de que Mozart e o pai tiveram uma experiência pessoal” (YEHUDI MENUHIN, na apresentação do livro HANS KÜNG, *Mozart, Tracce della Trascendenza*, p. 6).

⁵² KARL BARTH, *o. cit.*, p. 16.

celebrativos do ritual maçónico”.⁵³ São claras, nesta música, as marcas da ritualidade maçónica, um estilo já presente na obra religiosa do compositor, nomeadamente a utilização exclusiva das vozes masculinas⁵⁴ e dos instrumentos de sopro e mesmo dos metais; mas seria preciso analisar a própria música no sentido de encontrar aí elementos que falassem efectivamente de uma “opção” clara pelo ritual maçónico e, particularmente, de uma rejeição da fé católica. Ora o estilo que encontramos na música maçónica de Mozart é o mesmo que encontramos na música religiosa como por exemplo a proximidade entre o “Kyrie” da *Missa brevis em Ré maior KV 194* e a *Cantata “Dir, Seele des Weltalls” KV 429*.⁵⁵

A abordagem da obra religiosa de Mozart desmente, de diversas formas, a afirmação de uma rejeição da fé católica: ou então, em primeiro lugar, como explicar a *Missa em Dó menor*, como explicar o *Ave verum*, com o significado que expusemos e o conjunto de circunstâncias que envolveram a composição das mesmas obras? Em segundo lugar teríamos que reconhecer a presença de elementos “maçónicos” em obras religiosas anteriores a 1784, como a utilização de três trombones no “Kyrie” e no início do “Agnus Dei” da *Missa em Dó menor KV 139*, escrita em Setembro de 1764 e onde podemos ver já indícios estilísticos do próprio *Requiem em Ré menor KV 626*, em “et lux perpetua”. Já falámos do carácter quase eclesiástico de algumas passagens da *Flauta Mágica*, onde o estilo grave da música de igreja transitou para as celebrações do Templo, em honra de Isis e Osíris. Não estaremos então perante a uma situação muito semelhante à da utilização de temas sacros em obras profanas, (das missas para as óperas) numa evocação da religiosidade em ambientes marcadamente profanos? Mais do que elementos maçónicos nas obras religiosas de Mozart não deveríamos antes assinalar a utilização de elementos religiosos nas obras maçónicas, arrastando para aí a sua vivência da fé, nomeadamente na sua componente mais humana e social?⁵⁶

⁵³ LUIGI GARBINI, *Breve Storia della Musica Sacra*, Ed. Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 315.

⁵⁴ Mas será que o estilo a vozes masculinas é maçónico por si mesmo? Então eu cantei muita música maçónica, na liturgia, nos meus tempos de Seminário... Era tudo a quatro vozes iguais...

⁵⁵ Muito semelhante ao *Lied “Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre”* de Beethoven.

⁵⁶ Estou a escrever isto e a escutar a *Cantata “Die hir des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt” KV 519* particularmente em “*Wohlan, ihr Brüder... Lange sollen*”. Não resisti a escrever esta nota... O mesmo se diga do *Hino “Lasst uns mit geschlungenen Händen” KV 623* que é a última obra acabada do compositor.

Senão vejamos: uma das músicas mais maçónicas de Mozart, a *Música fúnebre maçónica* KV 477, apresenta reminiscências do canto gregoriano; e os elementos que, no *Requiem*, são reclamados como evocando o “combate entre a luz e as trevas”, tema eminentemente maçónico, e já presentes no *Concerto para Piano e Orquestra em Ré menor* KV 466 e na *Música Fúnebre Maçónica* KV 477,⁵⁷ não poderão evocar a mesma luta já denunciada por S. João no Prólogo do seu Evangelho? Aí se diz, efectivamente: “a luz brilhou nas trevas, mas as trevas não a receberam” (Jo 1, 5) ou então “ele veio para dar testemunho da luz, mas os homens amaram mais as trevas” (Jo 1, 7-9). O tema do combate entre as trevas e a luz é um tema eminentemente bíblico desde Gén 1,4, sobre a “separação das trevas e da luz” na criação, passando por Is 9,2 – “o povo que andava nas trevas viu uma grande luz”, até se tornar num dos temas mais recorrentes na teologia joanina, como o era já nas doutrinas gnósticas coevas do Quarto Evangelho.⁵⁸ Se o *Requiem* de Mozart é música maçónica, será que também o canto gregoriano se transformou em música maçónica, quando em “Te decet hymnus” do *Requiem* escutamos uma versão estilizada do gregoriano “Tonus peregrinus” facilmente identificável?

No contexto da obra de Mozart, a tonalidade de Ré menor representa a angústia provocada pela experiência da morte, não sendo de admirar que, para o *Requiem*, ele tenha escolhido essa tonalidade. Todavia, mais que abordar o tema da morte, na sua tragicidade, o *Requiem* enfrenta-o como “passagem da morte para a vida”, logo desde o Intróito em que se pede que a “luz perpétua... luceat” (c. 17) para os mortos, ao Deus “em quem todos vivem”, como recorda a Antífona do “Invitatório” do Ofício que certamente Mozart conhecia muito bem. As afirmações do compositor sobre a morte já respigadas nas suas cartas permitem-nos também ver nele uma invulgar confiança na vida eterna que, isso sim, se encontra em luta contra as limitações da vida terrena, pelo tempo, pelas circunstâncias, pela incompreensão, pela ingratidão que o compositor experimentou na carne. Não será o *Requiem* o grito final de liberdade de um homem que

⁵⁷ Também encontramos o tema da luz nos *Nocturni* para coro e sopros, nomeadamente o “*Luci care, luci belle...*” KV 346 (os outros são os KV 346 a 349). O efeito de contrastes que encontramos nas obras anteriores vê-se muito bem no “*Confutatis maledictis... voca me cum benedictis*” do *Dies irae*. A orquestração recorda o “*et lux perpetua*”, o início do *Concerto de Piano em Ré menor* e ainda o início da *Sinfonia “Júpiter”* KV 551.

⁵⁸ “Parte-se do pressuposto de que Mozart não escreveu uma música divina, nem sequer demoníaca, mas uma música humana de todos os pontos de vista; ora todo o mistério da música de Mozart está precisamente nisto, em fazer sentir ambas as coisas ao mesmo tempo: a luz e as trevas, a alegria e a dor, a vida e a morte” (HANS KÜNG, *o. cit.* p. 30-31).

sente aproximar-se o momento de poder, finalmente, escrever a sua música sem constrangimentos de qualquer ordem, social, política, e mesmo económica? O Mozart do *Requiem*, longe de se afastar dos cânones normais da música religiosa ou litúrgica, é o Mozart que se assume já no papel do herói romântico, libertando-se dos sistemas para ser ele próprio, apenas sujeito ao seu Deus.

4. Conclusão

Iniciámos este estudo com uma citação segundo a qual, para a fé cristã, “pertence à essência do homem ser o resultado da arte de Deus: ele é mesmo um apoio do grande desígnio criador de Deus”. Esta citação do teólogo-músico Joseph Ratzinger centra-se particularmente na palavra “apoio”, palavra que se aplica particularmente a Mozart, um exemplar único da capacidade humana para colaborar, desenvolver e engrandecer a obra da criação. O itinerário musical e religioso do compositor é a imagem da luta pela vida e por uma compreensão maior, numa sociedade que não teve capacidade nem meios para entender nem integrar a sua genialidade. As excepcionais capacidades de compositor e intérprete que Mozart revelou não foram suficientes para lhe garantirem uma vida fácil, acontecendo mesmo de o destino lhe negar as mais elementares condições para ser feliz: não o foi como artista, não o foi como homem, não o foi como marido, não foi como pai. Restava-lhe uma despedida da vida verdadeiramente romântica, conseguindo entrar pela porta do mito ou do além de uma forma única: ainda hoje não sabemos onde repousam os seus restos mortais, não sabemos porque não completou a *Missa em Dó menor*, continuamos a escrever sobre o real significado das suas óperas, não sabemos o que é que ele, de facto, escreveu no *Requiem*, continuamos a discutir sobre o verdadeiro sentido e alcance da sua obra. E não será isso o melhor que se pode esperar da vida?

Mozart foi um dos mais belos “resultados da arte de Deus” e, nesse sentido, a sua vida como a sua obra são profundamente reveladoras da presença da divindade, pelo que toda a sua obra é profundamente religiosa. Na música, colocou em jogo, jogou mesmo com as diferentes dimensões da sua vida e da sua fé e, por isso mesmo, nem sempre foi levado a sério, não foi compreendido, foi julgado superficial. Mas temos que entrar nesse jogo, única forma de o compreendermos, um jogo em que participa a sua condição de crente e uma singular visão do mundo e do homem, um jogo que nos ajuda a melhor entender a sua música, particularmente a sua música religiosa. Foi com esta música que

ele deu a todos uma possibilidade de cantarem os louvores de Deus e, ainda hoje,⁵⁹ mesmo acompanhada do canto dos pássaros, ultrapassando as leis da liturgia ou as limitações de estilo e de estética, essa música continua a cumprir a sua missão: aqui e, quem sabe, na própria eternidade...

⁵⁹ Neste contexto, poderemos inserir uma bela passagem de Karl Barth: “Sobre como sejam as coisas lá por onde o senhor (Mozart) se encontra agora, não tenho senão uma vaga ideia. Tenho porém uma suspeita que já me aconteceu formular mais ou menos da forma seguinte: Talvez os Anjos, quando pretendem dar louvores a Deus, toquem música de Bach, mas não estou tão seguro disso. Porém, de uma coisa estou certo, quando se encontram entre eles, tocam Mozart, e então até o Senhor encontra um agradável prazer em os escutar...” (*Carta de agradecimento a Mozart em 23 de Dezembro de 1956*, in KARL BARTH, *o. cit.* p. 12-13).