

Afigurações do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira a partir do Livro do Apocalipse e da poesia de Antero de Quental

Representations of the sacred and the profane in the work of João Pedro Oliveira from the “Book of Revelation” and the poetry of Antero de Quental

Helena Maria da Silva Santana

Universidade de Aveiro
hsantana@ca.ua.pt

Maria do Rosário da Silva Santana

Instituto Politécnico da Guarda
rosariosantana@ipg.pt

Palavras-chave: Antero de Quental, João Pedro Oliveira, Livro do Apocalipse, A Cidade Eterna, A Escada Estreita, imagética musical.

Keywords: Antero de Quental, João Pedro Oliveira, Book of Revelation, The Eternal City, The Narrow Ladder, musical imagery.

1. Introdução

A influência de universos diversos do musical, neste caso não só o poético, como o religioso e espiritual, permite a João Pedro Oliveira conceber uma natureza sonora que desmultiplica uma forma de abordagem de um mesmo objeto, de um mesmo material, de um mesmo som, em nosso entender, defletores da sua relação com uma forma de escrita que se mostra profética, e, neste caso, apocalíptica. Sendo que, segundo o autor, a primeira das obras, “A Cidade Eterna”, pertence a um ciclo de sete peças originalmente pensado como sendo uma evocação em termos musicais do livro do “Apocalipse”, bem como das suas profecias (Oliveira, 2004), pretendemos perceber de que forma o que nele se expressa, bem como a natureza expressiva da obra, se mostra gesto, som, intenção, expressão e obra. O livro do “Apocalipse” pertence a um género literário muito em voga a partir do século II A.C. entre os Judeus. Constante nos tempos de perseguição, este género procura descobrir os caminhos para Deus (Difusora Bíblica, 1982). Contém profecias sobre o futuro da humanidade, de forma a informar, e sobre-

tudo, pregar, consolar os aflitos. Prevê que em tempos de injustiça e angústia, medo e revolta, o homem procure respostas em outras realidades, que não só a ciência, e a arte. Procurando essas respostas numa realidade e força maiores que sente presente em todo o universo, o homem medita tentando a clarificação e a paz. Sabendo de uma realidade maior, e tentando perceber o porquê e o para quê da sua existência, o homem intenta compreender e perceber, na existência e sua pluralidade, o significado da vida, e daquilo que nela se usufrui, constrói, vivencia e faz. Apocalipses são revelações¹. Neste sentido mostram-se pertinentes, e capazes, de elucidar e apaziguar o homem nas suas inquietudes, aquietando. Estas revelações apresentam diferentes aspetos. Podem referir-se a assuntos de caráter mais geral, como revelar intenções mais profundas. Têm um sentido tanto extensivo, como figurado, analógico ou místico, conforme a intenção, e sobretudo, a forma que enforma o seu conteúdo (Armond, 1971).

Se em tempos de maior aflição, o homem busca, na espiritualidade, os meios que ela tem para se dizer, ser consolo e orientação, nos diversos Apocalipses, busca ele as certezas e a coragem para vencer as vicissitudes, os obstáculos e as provas que lhe estão destinadas. Sendo que nos escritos onde se faz presente, Deus, sempre nos mostra que, no final, vencerão somente os justos e os bons, os Apocalipses mostram-nos as consequências de uma inconsequência e ignominia humanas. No caso particular do “Apocalipse de João”, escrito na ilha de Patmos, o autor revela-nos um texto de caráter cósmico, relatando acontecimentos que interessaram à destinação da terra e da sua humanidade.

Eu, João, que também sou vosso irmão e companheiro na aflição, na realeza e na paciência em Jesus Cristo, estava na ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus Cristo. E fui arrebatado em espírito, no dia do Senhor, e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombeta, que dizia: “o que vês, escreve-o num livro e envia-o às sete igrejas que estão na Ásia: a Éfeso, a Esmirna, a Pérgamo, a Tiatira, a Sardes, a Filadélfia e a Laodiceia”. (Ap 1, 9-11)

O texto encontra-se dividido em três partes. A primeira contém instruções às igrejas. A segunda narra as provações da humanidade até que o início do período final se dê. A terceira revela-se, no entender de muitos autores, a mais interessante para o homem atual, pois relata os acontecimentos que a contemporaneidade vivenciará no final dos tempos (Armond, 1971). O próprio estilo apocalíptico caracteriza-se por imagens grandiosas e simbólicas constituídas por elementos da natureza apresentados sob a forma de visões (Difusora Bíblica, 1982). Presente na literatura semita à época, e invocadores de um imaginário e imagética próprios, estes elementos são ilustrados nas artes de diversas formas e por diversos autores. No caso da arte musical, o som e a imagética construídos, permitem a edificação e fruição destas imagens por parte, não só do compositor, como, e sobretudo, pelo fruidor de obra (Difusora Bíblica, 1982).

¹ Existem vários Apocalipses sendo que os mais citados são: *O Livro de Enoque*; *O Livro de Esdras*; *O Apocalipse de Baruque*; *O Apocalipse de Elias*; *O Apocalipse de Daniel*; *O Apocalipse de Moisés – a Gênese –*, e *o Apocalipse de João* (Armond, 1971, p. 9).

Esta forma de pensar, própria do pensamento semita, é a base de construção dos textos em uso por João Pedro Oliveira, pois que neles tudo são símbolos, incluindo os próprios números. Na repetição tornam-se enfáticos, na circularidade também. O compositor, aportando todos estes aspetos para a sua obra, mormente a circularidade, a repetição, a variação e o elemento espiral, mostra-se coerente nos seus dizeres de obra. Reveladora de constantes referências bíblicas, bem como de um conjunto de princípios e técnicas de composição inovadores, a sua obra revela-se um edifício de inteligência, de poesia, de sensualidade, tornando corpórea a sua adoração por Deus. No esplendor da sua criação, bem como nos conteúdos imagéticos revelados por Ele aos homens no grande Livro sagrado, João Pedro Oliveira busca o fundamento de um imaginário que faz seu, e que, sobretudo, se faz obra. Segundo o compositor,

A [sua] convicção cristã [protestantes por opção, embora num saudável espírito ecuménico] tem sido um dos motores que me impulsionam na composição. Há qualquer coisa de mágico no pensamento espiritual que [creio eu] se pode apreender melhor através da criação e manifestação artística [...]. Mas acima de tudo, o pensamento bíblico está cheio de metáforas e outras figuras de estilo que o tornam suscetível das mais variadas interpretações e “recriações”. O livro do Apocalipse [que no original grego significa “revelação”] é talvez [juntamente com o livro do profeta Daniel] um dos livros da Bíblia onde a imagética e metáfora é mais evidente. É precisamente essa riqueza, por um lado literária, e por outro lado transmissora de significado espiritual, que me fascina. A questão profética tem que ser associada [ao contrário do que habitualmente acontece], não a um ambiente de catástrofe e fim-do-mundo, mas a uma mudança que trará um novo universo onde o belo imperará [...]. (Salazar, 2003, pp. 87-88)

Revelando-se em som, a sua adoração por Deus, mostra-se também na atitude reflexiva e crítica que realiza sobre a criação artística e musical, buscando, também ele, orientação nos textos sagrados para a edificação dos seus próprios elementos de criação. Prevemos que a criação não seja nunca, e somente, fruto de uma inspiração, de um acaso. Toda edificação de obra é um ato reflexivo e crítico sobre a realidade, construído e enformado no objeto de arte. Assim sendo, nunca se mostra fora e distante de um quotidiano vivencial.

Toda a atividade de criação, seja ela artística ou científica, questiona-se sobre esta temática. Não sei se existe resposta concreta, mas, no fundo, penso que dentro da vivência de cada criador existe uma força indefinível que impulsiona ao ato de criar. De onde vem essa força, qual a sua essência, isso para mim permanece um mistério [...]. há qualquer coisa emocional e espiritual dentro de um criador que o torna diferente, que o impulsiona para essa necessidade de construir e projetar num objeto concreto um turbilhão de ímpetos e emoções interiores. E ao dizer isso, o criador tenta também transmitir a quem o observa [...], um pouco dessa emoção que interiormente o agita”. (Salazar, 2003, pp. 85-86)

Nesse dizer o homem se exhibe também ele apocalítico e necessitado de transformação e mudança. Buscando-se, o compositor realiza uma reflexão sobre si, a vida, a obra, e os meios de se fazer e dizer outro. Numa revelação de si, mas, e

sobretudo, numa constatação de que não somos sós, o compositor mostra-se, no nosso entender, duo e plural.

2. Presenças do sagrado e do profano na obra de João Pedro Oliveira

Como já referido, “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelas mãos humanas, mas transmitida por Deus. Na maneira como o compositor pensa o ato criativo e a composição musical, podemos constatar que esta ideia se encontra presente. A partir de uma ideia e inspiração primeira, dá forma e corpo ao material musical, desafiando a sua própria ideia de revelação. O material musical e a obra surgem de um processo de fixação dessa ideia e inspiração primeira. Nesse processo surge a inconstância e a impermanência do humano naquilo que ele prenuncia de uma ignorância e insatisfação maiores. As possibilidades que demonstra neste fazer, as condições materiais de que usufruiu, são, também elas, motivo de constrangimento, pois que ela tudo enforma. A obra de João Pedro Oliveira, desenvolvendo conceitos diversos, reflete um manancial imagético e técnico que se mostram comuns, pois que de homem o autor se faz. Os materiais, os gestos, os sons, as ideias e os ideais, mas também a sua fixação, cristalização, repetição, variação e desenvolvimento fazem com que o seu universo de som e arte não perca uma circularidade comum, e se projete, espiral. Esta forma, compatível com o género apocalíptico, encontra-se, contudo, em expansão, não perdendo a intemporalidade e a impermanência que caracterizam o seu corpus de obra. Simultaneamente, sendo que todo o processo criativo inicia na objetivação de uma ideia, e no imaginário e poder imagético daí decorrente, e que, ao traduzir-se em som, gesto, estrutura, forma e obra, se desenvolve num espaço físico e temporal musical, permite o narrar do autor em obra. Prevedemos que a tradução e transformação dessa ideia, dessa imagem inicial em obra, se mostre um processo sempre reflexo e, sobretudo, complexo. Prevedemos ainda que, por vezes, essa ideia ou imagem primeira, se encontre submersa no resultado proposto como final, de forma nem sempre explícita, mas sim, e as mais das vezes, fugaz. O engenho do criador sobressai na forma como este materializa essa ideia, e na forma como se faz sobressair no universo da obra. Mostra-se também na forma como se traduz medianeiro de uma revelação maior.

Neste trabalho laborioso de materializar a ideia, a repetição surge necessária, permitindo uma melhor percepção de si, do tempo e espaço da obra. No caso das obras em apreço, e do ciclo ao qual “A Cidade Eterna” pertence, a repetição em número de sete, mostra-se constante, mas também em número de três (Santíssima Trindade), e de quatro (o Trono de Deus)². Em outro, como experiência espiritual, os complexos sonoros conseguidos numa faixa de sobreposição entre os dois universos de som (o instrumental e o eletrónico), ajudam-nos a construir uma zona de percepção, reflexão, inflexão e interiorização que se faz sempre diversa, e

² Neste caso o número sete evidencia-se não só ao nível do conteúdo e da forma, como, e também, no número de peças do ciclo.

reveladora de uma dualidade que se pode informar da dualidade manifesta obra. Percebemos que estes conteúdos são, para além dos iminentemente sonoros e musicais, aqueles imagéticos definidos em o livro do “Apocalipse” e percebidos através dos textos sugeridos como fonte reflexiva, criativa e determinativa dos conteúdos imagéticos e musicais. Neste fazer, revelam-se, pois, um prelúdio aos Indizível e Invisível manifestos, obra. Esta particularidade permite-lhe, e a nós, a fruição de uma música reveladora do imaginário e do imagético presentes em o livro do “Apocalipse” do apóstolo João, mas igualmente da presença de Deus e do Divino, naquilo que se mostra o conteúdo imagético de o Soneto “Na Mão de Deus” de Antero de Quental, e de uma relação por ele construída com o plano espiritual³. O acesso ao Indizível e ao Sublime, ao Senhor de todas as coisas será fundamental e revelador da aliança entre o Homem e o Divino, a Terra e os Céus, sendo através dela que se manifestam a complementaridade entre os universos instrumental e eletrónico, universos fundamentais e definidores de toda a linguagem e pensamento musical de Oliveira. Sabemos que, e segundo o compositor,

Nos últimos anos tenho essencialmente composto música mista [para instrumentos e sons eletrónicos]. Uma vez que me interessa muito ligar ambos os universos sonoros, por um lado, o instrumento [real, físico, presente, humano, sujeito a variações e hesitações] e, por outro, o som electracústico [virtual, frio, pré-composto, sempre idêntico], o percurso tem sido de aproximação entre ambos. O resultado reflete-se nas duas componentes: na parte da eletroacústica, tenho tentado compor de uma forma “instrumental”, ou seja, o gesto e movimento dos sons têm que ter um carácter “humano” e natural, saindo da esterilidade que muitas vezes os sons eletrónicos têm, sem no entanto serem imitações simples de sons eletrónicos e gestos instrumentais; no trabalho com instrumentos, as sonoridades têm-se aproximado cada vez mais da eletroacústica quer através do gesto, quer através da utilização de novas técnicas de execução. (Salazar, 2003, p. 95)

Neste contexto, não só uma constante influência se mostra, como o género apocalíptico em particular, se revela importante. Sendo próprio dos tempos de crise e perseguição, o estilo apocalíptico mostra-se apropriado ao momento reflexivo que o autor vivencia nesta fase da sua criação. É sabido que o autor realiza uma profunda reflexão sobre os processos de formalização, fundamentação, conceção e criação. O facto de conceber um ciclo, e um ciclo constituído por sete obras em particular, mostra-se revelador de um contexto e forma igualmente

³ Este soneto inspirou outros autores, nomeadamente Miguel de Unamuno, que escreve um poema com o mesmo nome, inspirado em Antero de Quental. Unamuno inspira-se recorrendo, muitas vezes, à citação, elemento que constitui um aspeto muito interessante do seu pensamento, e a partir do qual nasce grande parte da sua obra. Brota assim um jogo criativo que recorre a pequenas frases hendecassilábicas, a partir das quais os textos nascem. No poema com o mesmo nome de Miguel de Unamuno, vemos uma abordagem filosófica ao tema da morte, numa complexidade de escrita, num antidogmatismo, num espírito aberto e fecundo, onde o diálogo permanente e interior, feito de tensões, antagonismos e complementaridades, surpreendem pela tensão constante e a agonia que transmitem. Diverso daquele que o inspirou, Unamuno procura apresentar uma força libertadora nas palavras que o ritmam e rimam, nos jogos de cadências que ancoram, no canto que despertam, e nas trevas de onde nasce a luz (Lázaro, 2016).

apocalípticos. A circularidade é evidente, uma circularidade que se mostra na intenção, no conteúdo e na forma, relevando uma forma em arco, mas, e sobretudo uma forma em espiral, uma forma que se faz de evolução, transformação e mudança. Por outro lado, subjaz uma forma hiperbólica, uma forma usual no sistema oriental para fixar mentalmente imagens. O uso de relações numéricas também se faz presente⁴.

Se em o livro do “Apocalipse”, o seu autor revela um conjunto de profecias de forma alegórica e figurada, bem como um conjunto de elementos em que os números sete, quatro ou três, mas também doze prevalecem, estruturando o livro, não só ao nível do seu conteúdo, como da sua forma, no caso particular do número doze, este informa-nos sobre a nação israelita, a saber: as doze tribos, os doze filhos de Jacó, os doze meses do ano, os doze apóstolos, os doze signos do zodíaco, etc. (Armond, 1971). Apelando fortemente ao número e à sua simbologia, surgem ainda os sete candelabros, os sete castiçais, as sete cartas, os sete selos, as setes taças, as sete bem-aventuranças, etc., sendo o ciclo de obras composto por sete peças⁵. Nas sete cartas às Sete Igrejas da Ásia encontramos o primeiro septenário do livro do “Apocalipse”. Neste, o sete indica não só a totalidade – “Eu sou o Alfa e o Omega, diz o Senhor Deus, O que é, que era e que há-de vir, o Todo-poderoso” (Ap 1, 8)⁶, como se refere às Sete Igrejas que estão na Ásia. João escreve “Graça e paz da parte d’aquela que é, que era e há-de vir, e da dos sete espíritos que estão diante do Seu trono, e da parte de Jesus Cristo, que é a testemunha fiel, o primogénito dos mortos e o Príncipe dos reis da Terra” (Ap 1, 4-5)⁷.

Na obra do compositor João Pedro Oliveira sobressai uma forma predominantemente em arco⁸. Refletindo o semicírculo, retrata ainda o princípio da circularidade e o de espiral. Característica do estilo literário que aqui evidenciamos, mostra-se relevante a sequência do número sete. No conjunto dos elementos a que faz alusão, é precedido de uma visão preparatória que os situa no

⁴ É do conhecimento que o número e diferentes relações numéricas se mostram igualmente na determinação dos conteúdos de o livro do “Apocalipse”.

⁵ O sete indica uma totalidade. A totalidade do espírito, o número sete, o espírito santo (Difusora Bíblica, 1982).

⁶ Alfa e Omega, a primeira e última letra do alfabeto grego. Jesus Cristo é o princípio e o fim de tudo (Difusora Bíblica, 1982).

⁷ A Éfeso (escreve ao anjo da Igreja de Éfeso e diz-lhe d’Aquele que tem na Sua mão direita as sete estrelas e que anda no meio dos sete castiçais de ouro); a Esmirna (escreve ao anjo da Igreja de Esmirna e diz-lhe do Primeiro e do Último, que esteve morto e reviveu), a Pérgamo (escreve ao anjo da Igreja de Pérgamo e diz-lhe d’Aquele que tem a espada de dois gumes afiada), a Tiatira (escreve ao anjo da Igreja de Tiatira e diz-lhe do Filho de Deus cujos olhos são como chamas de fogo e cujos pés dão semelhantes ao bronze), a Sardes (escreve ao anjo da Igreja de Sarde e diz-lhe d’Aquele que tem os sete Espíritos de Deus e as sete estrelas), a Filadélfia (escreve ao anjo da Igreja de Filadélfia e diz-lhe o que é santo, O que é verdadeiro, Aquele que tem a chave de David, que abre e ninguém fecha, e fecha e ninguém abre) e a Laodiceia (escreve ao anjo da Igreja de Laodiceia e diz-lhe Isto diz o Amén, a testemunha fiel e verdadeira, o princípio das criaturas de Deus) (V. V., 1982).

⁸ De referir que as Sete Igrejas formam um semicírculo junto de Éfeso, a cidade principal.

seu ambiente celeste⁹. “As Visões da Revelação” são compostas pela visão de o “Trono de Deus” (Ap 4, 1-11), do “Livro dos Sete Selos” (Ap 5, 1-14), dos “Eleitos” (Ap 7, 1-17), das “Sete Trombetas” (Ap 8; Ap 11, 15-18), das “Duas Testemunhas” (Ap 11, 1-14), dos “Sete Sinais” (Ap 12, 13, 14, 15), das “Sete Taças da Ira Divina” (Ap 15, 1-8) e das “Sete Visões” (Ap 17, 3; Ap 18, 1-8; Ap 19, 11; Ap 20, 1; Ap 20, 4-11), elementos que sobressaem no conjunto do ciclo de obras. Em o “Trono de Deus” João descreve, “Olhei e vi uma porta aberta no Céu (Ap 4, 1).

Logo fui arrebatado em espírito e vi um trono no Céu, no qual Alguém estava sentado. O que estava sentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspe e de sardônio; e um arco-íris rodeava o trono, semelhante à esmeralda. Ao redor do trono havia outros vinte e quatro, sobre os quais estavam sentados vinte e quatro anciãos (Ap 4, 2-4). Diante do trono ardiam sete lâmpadas de fogo as quais são os sete espíritos de Deus. Diante do trono havia ainda um mar de vidro, semelhante ao cristal; e no meio e em redor do trono, quatro viventes cheios de olhos por diante e por detrás. O primeiro era semelhante a um leão, o segundo a um touro; o terceiro tinha o rosto como que de homem, e o quarto era semelhante a uma águia em pleno voo. Cada um dos quatro viventes tinha seis asas, cobertas de olhos por dentro e por fora. (Ap 4, 5-8)

“Tessares” engloba todas estas vivências tanto nos seus conteúdos, como na sua forma. “O Livro dos Sete Selos” (Ap 5, 1-14), compõe o segundo grupo apocalíptico de sete, um grupo que é dividido em duas partes: a Ambientação nos Céus onde se apresenta o Trono de Deus e a Sua glória, o Livro (pergaminho enrolado) e o Cordeiro. A abertura dos selos é reveladora e premonitória. “Os quatro primeiros simbolizam o que deveria ser a vida na Terra, dentro da paz, da pureza e do amor quando, ao contrário, prevaleceram os elementos negativos do orgulho, egoísmo, sensualismo, ambição, violência e morte, circunstância essa que forçosamente levaria aos corretivos indicados nos selos quinto e sexto” (Armond, 1971, p. 18). A abertura do sétimo selo corresponde ao silêncio que se fará no céu no final dos tempos. Em o sétimo, Deus informa-nos, através de João, que o silêncio será de cerca de meia hora (Ap 8, 1-6).

Em seguida João narra que viu sete anjos diante de Deus aos quais foram dadas sete trombetas, dos quais quatro representariam os Eleitos. Os Eleitos, estavam de pé, sobre os quatro cantos da terra retendo os quatro ventos da terra, para que nenhum vento soprasse sobre a terra, sobre o mar, ou sobre árvore alguma (Ap 14, 1-5). A visão das “As Sete Taças da Ira Divina” está mais ou menos presente na visão das sete trombetas (Ap 8, 7-13; Ap 9, 1-21) e, mais uma vez, na sequência

⁹ No texto de o livro do “Apocalipse”, apóstolo João afirma: “Virei-me para ver quem falava comigo e, ao virar-me vi sete castiçais de ouro e, no meio dos sete castiçais, alguém semelhante a um filho de homem, vestido até aos pés com um vestido comprido e cingido no peito com um cinto de ouro” (Ap 1, 12-13). “Tinha na sua mão direita sete estrelas e da sua boca saía uma aguda espada de dois gumes, afiada e o seu rosto era como o Sol quando resplandece com toda a sua força” (Ap 1, 16). “Eis o mistério das sete estrelas que viste na minha mão direita e dos sete castiçais de ouro” (Ap 1, 20). As sete estrelas são os anos das sete Igrejas, e os sete castiçais são as sete Igrejas.

Ambientação aos Céus¹⁰. As Sete Visões correspondem ao sexto grupo de sete, e a divisão deste grupo não é tão evidente como na seção anterior, e baseia-se na repetição do verbo “ver” usado distintas vezes (Ap 17, 3; Ap 18, 1-8; Ap 19, 11; Ap 20, 1, 4-11). Este surge mais claro no original em grego do que nas traduções que se seguiram. Neste sentido, é-nos apresentado no seguinte esquema, visão introdutória, as seis primeiras visões, a visão intermediária e a sétima visão¹¹.

O ciclo de obras de João Pedro Oliveira revela-nos sete visões e sete revelações que se mostraram no ato criativo¹². A obra “Visão” (1992) em particular, revela a profecia de Joel sobre a aproximação do fim do tempo, refletindo ainda a intemporalidade de Deus e da sua criação. Em outro, o autor deste livro, encontrando-se em Patmos pequena ilha do mar Egeu (Ap 1, 9) é identificado como o Apóstolo João (Mt 4, 21; Mt 27, 56; Jo 21, Jo 1-14). Este facto leva a crer que se encontra sob perseguição de Domiciano, factos que se sucederam por volta do ano 95 D.C. (Armond, 1971). Nesta ilha escreve o livro do “Apocalipse” como forma de enaltecer a bondade de Deus. Escreve o livro do “Apocalipse”, procurando o consolo e a revelação para compreender e aceitar os momentos de perseguição que vem sofrendo por afirmar de forma perentória a sua fé¹³. Expressando a fé da Igreja Apostólica na sua mais avançada fase, a doutrina do Corpo Místico (1 Cor 12, 12ss), que no quarto evangelho aparece sob a alegoria da videira e dos ramos

¹⁰ A primeira taça, esvaziada sobre a terra, traz-nos como resultado úlceras malignas. A segunda, esvaziada sobre o mar, tem como resultado transformar o mar em sangue. A terceira, esvaziada sobre os rios e as fontes, tem como resultado transformá-los em sangue. A quarta, esvaziada sobre o sol, tem como resultado queimar os homens. A quinta, esvaziada sobre o trono da besta, tem como resultado as densas trevas que daí resultam. A sexta, esvaziada sobre o rio Eufrates, tem como resultado secarem as suas águas. A sétima e última taça, esvaziada sobre o ar, tem como resultado terremotos e tempestades. De referir, que o castigo resultante da aplicação das sete taças é distinto do castigo resultante das trombetas, pois que este é mais abrangente, mais universal. Nestas descrições, o apóstolo João serve-se dos elementos presentes no Antigo Testamento e dos apocalipses judaicos para nos dar uma teologia da História (Difusora Bíblica, 1982, p. 1626).

¹¹ A primeira visão possui duas mensagens angélicas, uma anunciando a destruição da Roma imperial, sob o nome de Babilónia, e a outra avisando os fiéis de Cristo. A segunda alude aos lamentos fúnebres de reis, comerciantes e marinheiros ao ver a queda da cidade. A terceira contrasta com a anterior e o céu exulta. No entanto, depois o canto de lamentação é retomado. A quarta alude à alegria da Igreja pela queda da cidade perseguidora. A quinta fala do Rei dos Reis, Cristo, que vence a Besta que simboliza o Império Romano. A sexta refere o Dragão encadeado e depois de narrada a sorte das duas bestas (a última chamada “falso profeta”, vem a descrição do destino do Dragão, de quem as bestas receberam o poder. Na visão intermediária, o reino de mil anos, que não aclara a sua natureza, torna mais uma vez o número importante para a definição de um tempo indefinido, um período de esplendor para a Igreja, antes da Parusia final. A sétima visão, que corresponde ao juízo final, termina a História da Salvação que tão dramaticamente é descrita até agora (Difusora Bíblica, 1982, p. 1628).

¹² Em 1982 João Pedro Oliveira concebe uma obra já sobre os textos de o livro do *Apocalipse*. Falamos da obra *Sete Visões do Apocalipse* para órgão.

¹³ A teologia do Apocalipse é rica de conteúdo sendo que a obra musical da autoria de João Pedro Oliveira, “Patmos”, se baseia nos primeiros quatro capítulos do livro do “Apocalipse”, referindo a necessidade, em termos de vivência espiritual, de uma constância na forma de ser e proceder do ser humano, uma constância que aceita essa mesma revelação.

(Jo 15, 1ss), recolhe aqui novas imagens, nomeadamente aquelas que ressaltam do Cristo presente no meio de sete castiçais (Ap 1,13), tendo na sua mão direita sete estrelas (Ap 1,16), símbolos das Sete Igrejas que representam a totalidade da Igreja¹⁴.

De uma rica imagética, a obra de João Pedro Oliveira, baseando-se no Livro Sagrado, surge como manancial de possibilidades criativas e sobretudo frutivas para nós outros. Na posse de uma intenção e revelação primeira, na posse de um criador maior, transparece na maneira como este forma, informa e enforma, obra. Em Oliveira manifesta-se um edifício de inteligência, de poesia e de sensualidade tornando corpórea a sua adoração por Deus no esplendor da sua criação. Em outro, os conteúdos imagéticos revelados por Deus aos homens no grande Livro Sagrado, são por ele relevados, e revelados, obra. No conjunto das obras que nos propomos analisar e divulgar, não só se revelam os conteúdos de o livro do “Apocalipse” como, na denominação da segunda das obras, “A Escada Estreita”, encontramos uma alusão à escada estreita, o único caminho que conduzirá a Deus e à felicidade eterna. Em “A Escada Estreita”, o compositor busca igualmente sustentação na poesia de Antero de Quental. O poeta mostra-nos a sua ideia de “Escada Estreita”, deste caminho para Deus, um caminho que se faz caminhando, mas também, de trabalho e esforço, de fé e perseverança, para que aquilo que a este caminho conduz, e aquilo que nos revela. De forma contínua, permanente e enfática, este imaginário se define não só na sua poesia como, posteriormente, no sonoro de João Pedro Oliveira: “Na mão de Deus, na sua mão direita./Descansou a final meu coração./Do palácio encantado da Ilusão/Desci a passo e passo a escada estreita” (Quental,1886, p. 121).

2.1 “A Cidade Eterna”

“A Cidade Eterna”, obra de música eletrónica com a duração de 15 minutos e 29 segundos, foi composta por João Pedro Oliveira no ano de 1988, pertencendo, como já referido, a um ciclo de sete peças onde o autor reflete sobre o próprio conteúdo da palavra “Apocalipse” (Oliveira, 2004). A palavra “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelo homem, mas que é transmitida (revelada) por um ser superior a ele, ou seja, Deus. O conceito de revelação transparece no conjunto do ciclo, mas também em “Visão” (1992). Nas suas notas de programa escreve:

Considero que o ato da criação na sua essência, e tal como o concebo, não existe por si só mas é resultado de uma revelação que se processa através do nosso Espírito para a nossa Mente, e cujas origens não podemos determinar. Para o ateu, talvez ele seja considerado como o resultado de toda uma vivência em termos musicais, todo um conhecimento e compreensão de um passado e presente, um reflexo de experiência vivida. Para o crente, essa revelação vem de Deus. No entanto, há uma característica comum a ambos os casos, que é o facto de que o ego do criador é de certa forma destruído por essa revelação, tendo de se submeter a ela. A natureza

¹⁴ Cristo e a Igreja formando uma só unidade (unidade e pluralidade).

e a essência dessa revelação é de certa forma efémera. Ela pode vir durante um sonho, um momento de angústia ou alegria, um momento de reflexão, etc. e pode consistir num som, um gesto musical, um timbre, uma frase, uma imagem, etc. Partindo daí, o criador, tem de dar corpo a esse momento, construindo ao redor dele todo um complexo retórico-musical, que justificam e fortalecem a sua essência. (Oliveira. 1992, s.p.)

Em “Visão”, João Pedro Oliveira fundamenta-se num texto “... do profeta Joel (3: 1-5) que anuncia uma avassaladora generalização do Espírito Santo [o sopro] e dos seus dons [profecia, visão, sonho], assim como a chegada do Senhor, dia de julgamento anunciado por terríveis fenómenos cósmicos” (Melo, 2003, p. 30). Neste sentido, cada uma das peças contida no ciclo de onde faz parte “A Cidade Eterna”, pretende abordar um aspeto dessa mesma revelação. “Patmos” (1990), que se baseia nos primeiros quatro capítulos do “Livro do Apocalipse”, refere a necessidade em termos de vivência espiritual dessa revelação¹⁵. “Tessares” (1991) (em grego significa “quatro”), é baseada na visão das quatro criaturas ao redor do “Trono de Deus”, relatada no mesmo livro e refere-se, entre outras coisas, à universalidade da revelação.

“A Cidade Eterna” (1988), baseada nos últimos capítulos do livro, refere-se à perfeição da revelação. “Visão”, que é baseada na profecia de Joel sobre a aproximação do fim do tempo, refere-se à intemporalidade da revelação. “Requiem” (1994) aponta para uma inevitável concretização física das ideias transmitidas durante a revelação, sejam elas de teor profético, ou meramente de carácter pessoal. “Íris” (2000), a quarta peça deste ciclo, baseia-se na visão do “Trono de Deus”, com o arco-íris à sua volta, e os vinte e quatro anciãos em adoração, descrita pelo profeta (Ap 4). A sua temática diz respeito à beleza intrínseca que é transportada em cada revelação, e que é simbolizada pela descrição do profeta. O arco-íris é o fenómeno mais belo da Natureza, uma vez que possui um profundo significado espiritual, conforme descrito em o livro do “Génese”.

“Vou estabelecer uma aliança convosco, com a vossa descendência e com os demais seres vivos que vos rodeiam [...]. Estabeleço convosco esta aliança: não mais criatura alguma será exterminada pelas águas do dilúvio e não haverá jamais outro dilúvio para destruir a terra”. E Deus acrescentou: “Este é o sinal da aliança que faço convosco, com todos os seres vivos que vos rodeiam e com as demais gerações futuras: coloquei o meu Marco nas nuvens para que seja o sinal da aliança entre Mim e a terra. Quando cobrir a terra de nuvens e aparecer o arco nas nuvens recordar-Me-ei da aliança que firmei convosco e com todos os seres vivos da terra [...]”. (Gn 9: 8-15)

A obra em si é composta por vinte e quatro frases musicais, que se dividem em quatro grandes secções, que não são separadas, mas coexistem para formar um todo orgânico.

“A Cidade Eterna” fundamenta-se no ideário transcrito num conjunto de fragmentos de textos em latim dos capítulos 21 e 22 do livro do “Apocalipse” (A

¹⁵ De notar que Patmos é o nome da ilha grega onde segundo consta João escreveu o seu Apocalipse.

Nova Jerusalém) (Oliveira, 2004). Existe nesta mensagem de João a preponderância do número sete: sete bem-aventuranças, sete cartas, sete Igrejas da Ásia, dando assim início ao primeiro septenário do Livro do Apocalipse, onde o número sete assume capital importância como já descrito. Em outro, no capítulo 21 do Livro surge o Desenlace e a Bem-Aventura do encontro de uma Nova Jerusalém e da eternidade bem-aventurada, com a presença da Cidade de Deus e de uma igreja renovada e celeste. O cerro deste livro, presente na bênção final, é visível na expressão “Vem Senhor Jesus”, oração predileta dos primeiros cristãos, reveladora de uma necessidade intrínseca dos crentes em Deus e em Jesus (Difusora Bíblica, 1982, p. 1632). A obra mostra uma intemporalidade, manifestação física e sonora da “perfeição da revelação”. Esta intemporalidade está construída nos conteúdos musicais que o compositor desvela ao longo de uma forma que expressa o estilo apocalíptico. Esta forma de pensar, contrária ao pensamento ocidental, linear e apoiado em silogismos e conclusões, é de natureza circular e desenvolve-se em forma de espiral (Difusora Bíblica, 1982). Em espiral é também a obra. Os materiais vivenciados apresentam-se, de forma circular, construindo uma unidade formal e discursiva clara, uma intemporalidade que se constrói na continuidade e repetição. Simultaneamente, a constante variação, reflete o dizer e a maneira em como o livro do “Apocalipse” se constrói, pois nele as imagens aparecem numa sucessão repetitiva retornando a cada vez ao tema, explicitando novos aspetos desse mesmo tema, construindo o seu discurso de forma circular e em espiral (Difusora Bíblica, 1982). A repetição, mas também a variação e derivação dos materiais, surge reveladora desta forma de fazer, pensar e ser. Esta forma de pensar, subjacente a todo o pensamento semita, é apropriada pois tudo são símbolos, incluindo os próprios números (Difusora Bíblica, 1982).

Os símbolos e os números traduzem-se nos estratos sonoros que se constroem e sucedem numa intemporalidade determinada pela sucessão dos sons lineares, mas também de estratos sonoros mais complexos. Neste fazer, sugerem-nos uma sensação de aproximação/afastamento determinados pelo comportamento dinâmico (uso de dinâmica evolutiva crescendo/decrescendo) e pelo uso do *fade in/fade out* produzindo a circularidade e a forma espiral, elementos base de determinação do estilo apocalíptico. A espacialização do som, contribuindo para a realização desta sensação de aproximação/afastamento constante das estruturas sonoras adstritas a cada estrato de som, bem como para a clareza dos objetos sonoros que as constituem – som-liso; som-ponto; som-voz –, surge igualmente essencial revelando a magnificência e onnipresença de Deus. A natureza desses estratos revela-se sempre atemporal, pois que de ciclos também se fazem; o Tempo Sagrado, também (Melo, 2003). A continuidade das estruturas surge ao nível dos objetos sonoros, mesmo quando de natureza pontilhística, e ao nível do discurso revelado. Este nunca se invalida, como não se invalida a presença de Deus no Homem. Na segunda parte da obra, o texto surge dissimulado numa constante variação dos seus som-objeto e numa repetição/reverberação dos seus conteúdos som-palavra. Compostos de sons-lisos e sons-ponto, constroem-se mostrando as frequências determinadas pelo dizer dos som-palavra.

A repetição, uma e outra vez, do mesmo pensamento sob imagens diversas, é uma constante na construção do livro do “Apocalipse”, também o é por parte

de João Pedro Oliveira na construção da sua obra. A repetição continuada de elementos sonoros a cada vez diferentes, enquanto elementos variados de um primeiro, também. João Pedro Oliveira transcreve assim a simbologia de um livro não só através do número sete, como das técnicas de repetição, circularidade e determinação de uma forma espiral, elementos omnipresentes na sua obra, enformando e informando conteúdo e forma.

2.2. “A Escada Estreita”

“A Escada Estreita”, obra de 1999 para flauta alto, flauta baixo e fita, tem a duração de 8 minutos e 29 segundos, tendo sido composta no estúdio do compositor e no Centro de Investigação em Música Eletrónica da Universidade de Aveiro (Oliveira, 2004). Esta obra, “foi inspirada por um Soneto de Antero de Quental [...]” – “Na mão de Deus”¹⁶. Quental aborda neste Soneto a questão da morte e da imortalidade da alma, propondo o seu entendimento sobre a finalidade da existência, das provas e das expiações por que todo o ser humano passa, discorrendo ainda sobre a pluralidade das existências, como meio para alcançar o descanso eterno, a verdade absoluta, o repouso almejado nas mãos do seu Deus. O alerta surge numa escrita circular comum ao estilo apocalíptico. Num constante repetir, num constante indagar, Quental procura o descanso, o descanso que só obterá quando finalmente pousar, pousar na sua mão direita (de Deus), o seu coração.

Antero de Quental aborda repetidas vezes o tema da morte. O conteúdo dos seus versos, bem como a tensão vivencial e espiritual que neles deposita, informa-nos desta sua aflição. Neste sentido, vemos essa abordagem não só nos dois versos iniciais, mas também no seu terceto final. Somente depois de atravessar “Selvas, mares, areias do deserto...” (Quental, 1886, p. 121), repousa em sono tranquilo o seu coração, um coração agora liberto de todas as angústias, um coração apaziguado e solícito. Contudo, e como nos diz no terceiro e quarto versos da primeira quadra, este caminho não se faz fácil. É de tropeços e quedas, de avanços e recuos, pois que “Do palácio encantado da Ilusão / Desci a passo e passo a escada estreita” (Quental, 1886, p. 121). Este palácio e esta escada, que de estreita, difícil é, são o intento e o caminho, o objeto de desejo e o tropeço. Contudo, o desespero em que mergulha por não conseguir ultrapassar os obstáculos da vida, leva o poeta, a descer, a descer no sentido da queda e do mergulhar nas trevas dum inferno que abomina, um inferno que lhe trará a agonia do espírito, mas, simultaneamente, a libertação de uma exasperação da alma. Mas lá volta a tentar, e, “Como as flores mortais, com que se enfeita / A ignorância infantil, despojo vão.” (Quental, 1886, p. 121), lá tenta mais uma vez, pois que o objeto de

¹⁶ Texto de o Soneto “Na mão e Deus” de Antero de Quental: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração. / Do palácio encantado da Ilusão / Desci a passo e passo a escada estreita. // Como as flores mortais, com que se enfeita / A ignorância infantil, despojo vão. / Depois do Ideal e da Paixão / A forma transitória e imperfeita. // Como criança, em lóbrega jornada, / Que a mãe leva ao collo agasalhada / E atravessa, sorrindo vagamente, // Selvas, mares, areias do deserto... / Dorme o teu somno, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente! (Quental, 1886, p. 121).

desejo é mais forte que a falha. Neste dizer, o poeta nos conduz nos caminhos da existência humana, sobre o princípio e o fim das coisas. O ser humano, nas suas sucessivas existências, compromete-se num Ideal e Paixão, a deixar “A forma transitória e imperfeita” (Quental, 1886, p. 121) de que se faz a cada vez. E nesse trabalho incessante de transformação e mudança, nesse trabalho incessante da busca da perfeição, o Homem, e os autores em particular, se confrontam com as suas próprias dificuldades, tentando a cada existência e obra, ser melhor aprimorando-se “como criança, em lóbrega jornada” (Quental, 1886, p. 121), numa jornada sem fim. E assim atravessa a vida tal como criança “que a mãe leva ao collo agasalhada / E atravessa, sorrindo vagamente” (Quental, 1886, p. 121). Estes versos aclarando a visão e revelação de uma mãe que cuida e consola, agasalha e protege, tal qual Deus com os seus Filhos neste percurso de vida e morte por “Selvas, mares, areias do deserto...” (Quental, 1886, p. 121). No final do caminho, prevemos que o autor alcance o seu intento e, a cada vez o seu coração se apazigue nem que de forma incompleta até alcançar a perfeição, pois “Dorme o teu somno, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente!” (Quental, 1886, p. 121), alcançando enfim, a paz e o repouso eterno.

Analisando o poema, verificamos ainda que Antero de Quental apresenta repetidas vezes o tema da morte e a trágica procura do infinito e da eternidade do homem, em clara alusão nos seus textos a uma imortalidade do ser, à perpetuidade das almas e à sede de infinito no alcance da eternidade. E nesta agonia Antero suicida-se, num turbilhão que o acicata no pronúncio dum futuro servido pela Justiça Divina, no enalço do bem e da paz. Assim nos debruçamos num Antero de Quental que luta silencioso nas palavras e nos gestos, numa luta de palavras que o agrilhoam na sua pretensão ascensional e apolínea. Desta luta em que fenece, pois, que de suicida mostra o seu abatimento face à contemplação de um Deus magnânimo, o autor (o sujeito poético), desce a escada estreita, e mergulha em luta, repetindo, ciclicamente, cada existência. Assim é a vida, e assim é a arte. Nesta obra, Antero revela-nos os traços das visões contemplativas que o assomam e assolam e, o abandonar-se às mãos de Deus é o libertar-se do trágico da existência humana, pois que toda a crença apoiada no cristianismo nasce e medra na existência de Deus e na evolução do homem até que alcance a paz e a felicidade eternas. Ao alcançar essa paz e felicidade eternas, mas também a verdade metafísica da existência de Deus, este oferece-lhe a sua mão direita, a sua mão que conforta e protege, libertando-o das amarras terrenas, do sepulcro e das tentações, do sofrimento enfim.

O dizer de Deus, mas também o dizer do homem, vão transparecendo em arte nas suas mais diversas formas. As questões da existência humana, as dúvidas, as esperanças e os medos do homem, vão medrando em diversos projetos dos quais a obra de Quental, mas também de Oliveira, nos elucidam. Em “A Escada Estreita”, para além de um novo projeto de arte onde estas questões se mostram, notamos que os universos instrumental e eletrónico se tocam, imergindo um outro. Fruto da interação entre o desenho e o gesto da proposta instrumental e o produzido e veiculado em fita, é notória a influência que o primeiro promove no segundo, sendo o gesto e a gestualidade performativa, fatores de primordial importância no momento de fruição e captação da obra. Surge também magnâ-

nima a presença e influência que Deus exerce sobre o homem, e em particular, sobre o autor em análise. Se esta influência se mostra e expressa nos conteúdos obra, ela surge fruto da natureza dos materiais propostos, num e noutra estrato discursivo, sendo evidenciados pela localização em sala do instrumentista e dos difusores da fita¹⁷. Um é magnânimo, omnipresente, infinitamente justo e misericordioso. O outro a isso aspira, como aspira toda a obra de arte. No caso dos materiais sonoros propostos por Oliveira, destacamos como exemplo desta imagética o expresso logo o início da obra. O sonoro, transmite-nos a intemporalidade da ação manifesta no Soneto de Quental e a ideia de descanso intemporal: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração.” (Quental, 1886, p. 121). O contorno melismático que se desenvolve num contínuo enrolar e desenrolar transparece nos primeiros conteúdos propostos pela flauta (Oliveira, 1999). Seguidos do som-trilo, do som-glissando e do som-multifónico, de carácter sempre predominantemente ascendente propõem, sempre, um objeto sonoro em fita. O gesto eletrónico, produzido a partir da manipulação dos sons instrumentais, caracteriza-se por um redizer destes últimos que raramente são puros, surgindo sempre deformados pelo dizer da eletrónica. Assim é a vida, impura, deformada às condicionantes físicas, morais e vivenciais de cada um.

A finitude da vida face à omnipresença de Deus, revela-se na dualidade duração e suspensão rítmica, sonora e musical dos materiais enformados obra. Uma suspensão temporal é conseguida através da intemporalidade que o gesto musical e performativo ganha no todo som, obra e arte. Um objeto, um tema, um gesto, quando continuamente repetido perde a sua natureza objeto construindo-se um não-objeto. A repetição contínua e variada, assumida do início ao fim da peça, constrói uma intemporalidade da textura e das dimensões musicais dos objetos que a compõem, nomeadamente aquelas definidas nas suas estruturas melódicas, rítmicas, métricas, tímbricas, as quais se tornam num todo, podemos ousar, infinito, atemporal, inumano.

O uso do multifónico transcorre igualmente toda a obra sendo que aparece de uma forma mais marcada ao longo dos compassos 32 a 41 (Oliveira, 1999). O seu uso transforma de forma controlada a natureza monódica do instrumento, que se transforma num instrumento polifónico. A natureza do sonoro cria em si diferenças de intensidade nos sons que constituem o campo harmónico dito, constituindo um redizer do mesmo tema, numa clara alusão ao estilo apocalíptico, mas também um universo dual. Nele, os materiais apresentam-se de forma circular, construindo uma unidade formal e discursiva clara, uma intemporalidade fruto de uma continuidade constante e marcada. A variação dos materiais, neste caso da dinâmica dos campos harmónicos, reflete a maneira como o Tempo em Deus se faz cíclico e atemporal, mas também como se produzem os conteúdos em o livro do “Apocalipse”. Nele as imagens aparecem numa sucessão de imagens diferentes que retornam a cada vez ao tema em questão, explicitando novos aspetos desse mesmo tema (Difusora Bíblica, 1982). A nível dos registos, toda a estrutura, se desenvolve num desenrolar contido e numa dimensão ondulatória

¹⁷ Deus e homem também se propõem e localizam diferenciadamente no universo.

que contraria a imagética do soneto de Antero de Quental: “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração. [...] Dorme o teu sono, coração liberto, / Dorme na mão de Deus eternamente!” (Quental, 1886, p. 121).

Formalmente a obra revela uma estrutura em arco. Pela análise percebemos a riqueza de um imaginário poético e musical. Percebemos a importância de universos criativos, formais, linguísticos e espirituais, na obra de João Pedro Oliveira. Percebemos ainda o interesse que o mesmo deposita naquilo que denomina de conteúdos da História das Ideias.

Interessa-me muito a História das Ideias. Muitas das minhas obras têm inspiração extramusical, que muitas vezes nem sequer tem reflexo direto na estrutura da própria obra, mas é mais um motor para a composição. Por exemplo, uma obra para flauta e fita chamada *A Escada Estreita* é inspirada por um poema de Antero de Quental. Não há nenhuma relação direta entre o texto e a música em si, exceto o facto que, quando escrevi a obra, estava num estado de espírito muito semelhante àquele que é sugerido no poema. É uma obra que tem a ver com o interior espiritual do compositor nesse momento da vida e que é mais bem traduzido naqueles versos. (Salazar, 2003, p. 99)

Em “*A Escada Estreita*” e “*A Cidade Eterna*” podemos vivenciar o aqui expresso por Oliveira. Afirmamos igualmente a tradução de um estado vivencial, um estado de alma em obra, construindo um som, um sonoro, fruto de um dizer de si. Nesse processo, um processo criativo que se faz, mais uma vez, dual.

3. Conclusão

Podemos concluir que, progressivamente, e a nível técnico e estilístico, a dissolução da fronteira entre a música instrumental e a música eletroacústica se concretizou emergindo uma banda sonora resultado da sobreposição das duas fontes primeiras. Da primeira à segunda obra, o universo sonoro revela este objetivo do compositor. No entanto, se por um lado o objetivo primeiro do compositor foi alcançado, por outro, a conquista de novos espaços de reflexão tanto composicional como estética, técnica e interpretativa continua em aberto. Próprio de toda a marcha criativa, a criação visa o novo, o desconhecido desenvolvendo-se mormente em ciclos, e em ciclos de obras (Melo, 2003).

Neste sentido, qualquer autor, ou intérprete, fica atento, e ciente, das novas possibilidades, manifestando-as obra. Em outro, a evolução das técnicas de fixação seja ao nível da notação, seja ao nível da execução e criação de obra, permitem, conjuntamente, que o compositor fixe e utilize sonoridades provenientes de uma ideia e de uma sonoridade primeira que não será, por isso, alvo de qualquer tipo de cedências e, por isso mesmo, mais próximo da “revelação”. Desenvolvendo conceitos diferentes, as obras refletem, contudo, técnicas composicionais comuns. Progressivamente, o uso do som-ruído como elemento estrutural, emana. O som, a sua cristalização, variação e desenvolvimento fazem com que o universo sonoro não perca uma circularidade comum e se projete em forma circular e em espiral. Assim, encontra-se sempre em expansão não perdendo a intemporalidade e a impermanência que caracterizam “*A Cidade Eterna*” e “*A Escada Estreita*”.

De forma contida e permanente, o jogo de subtilezas tímbricas age sobre a natureza do gesto, codificando um universo próprio, quer falemos da peça para eletrônica (“A Cidade Eterna”), quer falemos da obra para flautas e eletrônica (“A Escada Estreita”). Neste caso, a subtileza da dinâmica acentua-o, a interpretação manifesta-o, sendo que, no laborioso trabalho de corporalização da ideia, o engenho técnico surge necessário, permitindo a sua melhor definição e posterior manifestação. Numa segunda fase é o trabalho laborioso de criação e interpretação da obra que sobressai, relevando o universo descrito, decorrendo essencial na manifestação de uma intemporalidade associada à eternidade da ação descrita – “Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou a final meu coração” (Quental, 1886, p. 121).

Referências Bibliográficas

- Armond, E. (1971). *A Hora do Apocalipse*. São Paulo: Mundial Gráfica.
- Lázaro, M. (2016). “Na mão de Deus”: Quental e Unamuno. In *Filosofia e Poesia: Congresso Internacional de Língua Portuguesa* (pp. 241-249). Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14155.pdf> (acedido a 18/10/2018)
- Melo, V. (2003). A Abelha, a Escada e o Jardim”. In *João Pedro Oliveira. Compositores portugueses contemporâneos* (pp. 23-50). Porto: Atelier de Composição.
- Oliveira, J. P. (1992). *Notas de Programa da obra “Visão”*. Manuscrito do autor.
- Oliveira, J. P. (1999). *A Escada Estreita*. Edição de autor.
- Oliveira, J. P. (2004). In *Omni Tempore. Obras de João Pedro Oliveira*. Num 1122.
- Quental, A. (1886). *Os Sonetos completos de Anthero de Quental*. Porto: Livraria Portuense. Lopes & C^a Editores. <https://pt.slideshare.net/MJFSANTOS/antero-de-quental-sonetos> (acedido a 15/09/2018)
- Salazar, Á. (2003). Para um retrato de João Pedro Oliveira. In *João Pedro Oliveira. Compositores portugueses contemporâneos* (pp. 85-106). Porto: Atelier de Composição.
- Difusora Bíblica (1982). *A Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.

Resumo

Desenvolvendo-se em vastos e diversos campos do conhecimento, utilizando processos de formalização provenientes de outros domínios do saber, que não só o musical, a música de João Pedro Oliveira permite-nos a abordagem de princípios distintos na conceção do seu universo sonoro e musical. Ao analisarmos o seu catálogo de obras deparamo-nos com um conjunto de peças que revelam a presença dum imaginário e de uma temática, que buscam nos escritos sagrados o seu fundamento. Segundo o autor, “A Cidade Eterna” (1988) pertence a um ciclo de sete peças, originalmente pensado, como sendo uma evocação, em termos musicais, das profecias contidas no livro do “Apocalipse”. Através dela, o compositor realizou uma reflexão pessoal sobre o mistério da criação artística. A palavra “Apocalipse” traduz a ideia de “revelação”, como qualquer coisa que não é criada pelas mãos do homem, mas que é transmitida por Deus. Através desta obra, mas também de “A Escada Estreita” (1999), baseado no poema de Antero de Quental “Na mão de Deus”, o autor revela-nos não só uma sua ideia de “revelação” e “criação”, como a progressiva dissolução da fronteira entre a música eletrônica e a música instrumental, elemento fundamental para a definição das suas características técnicas, estilísticas e estéticas. As técnicas discursivas e compositivas que nelas expõe, bem como os arquétipos que aí expõe, serão alvo da nossa análise e reflexão para que possamos apresentar a forma como estas obras se tornam exemplos de um poético que se faz musical, denunciando uma perspectiva de evolução técnica, estilística e estética do autor. Neste texto pretendemos ainda mostrar a dualidade

e multiplicidade de formas de se dizer uma sua ideia de sagrado, naquilo que se faz, e traduz, conteúdo e imaginário, profanos, a obra de arte musical.

Abstract

Developing in vast and diverse fields of knowledge, using processes of formalization coming from other domains of knowledge that not only the musical, João Pedro Oliveira's music allows us to approach different principles in the conception of his sonorous and musical universe. When we analyze his catalog of works, we come across a set of pieces that reveal the presence of an imaginary, which seek in the sacred writings its foundation. According to the author, "A Cidade Eterna" (The Eternal City; 1988) belongs to a seven-part cycle originally thought to be an evocation in musical terms of the prophecies contained in the "Book of Revelation." Through it, the composer realized a personal reflection on the mystery of the artistic and musical creation. The word "Revelation" translates to the idea of "revelation," as anything that is not created by the hands of man, but which is transmitted by God. Through this work, but also of "A Escada Estreita" (Strict Stairway; 1999), based on the poem by Antero de Quental "Na Mão de Deus" (In the hand of God), the author reveals not only his idea of "revelation" and "creation", but also the progressive dissolution of the frontier between electronic music and instrumental music, a fundamental element for the definition of its technical, stylistic and aesthetic characteristics. The discursive and compositional techniques that expose them, as well as the archetypes, will be the subject of our analysis and reflection so that we can present the way these works become examples of a poetic that becomes musical, denouncing a perspective of technical, stylistic and aesthetics evolution. In this text we also intend to show the duality and multiplicity of readings and ways of saying one's idea of the sacred in what one does, and translates, in profane content, the musical work.