



SEÇÃO TEMÁTICA

A memória religiosa entre estética e política: o «Magnificat» de João Madureira

Between aesthetics and politics: João Madureira's "Magnificat" religious memory

*Alfredo Teixeira**
*Luísa Almendra***

Resumo: Este estudo insere-se numa linha de pesquisa que procura caracterizar os usos estéticos da memória religiosa na cultura contemporânea. A obra musical «Magnificat, ou a insubmissa voz» de João Madureira (2014) é o objeto de estudo, duplamente contextualizado: no quadro do programa expositivo em que a obra se integra, e no confronto com outras leituras exegéticas do texto protocristão. O estudo mostra que o compositor privilegia a semântica política do texto. O trabalho composicional segue a via de uma universalização da mensagem, desvinculada do habitat comunitário, ritual e orante, que caracteriza a sua vivência religiosa. Nesta operação, o compositor torna-se, no entanto, agente – com autonomia – de um processo de transmissão cultural de uma memória religiosa.

Palavras-chave: Memória religiosa. Estética musical. Transmissão cultural.

Abstract: This study is part of research topic that seeks to characterize the aesthetic uses of religious memory in contemporary culture. The object of the study is the musical work "Magnificat, or the non-submissive voice" by João Madureira (2014), doubly contextualized: within the framework of an exposed program in which the work is integrated, and in the confrontation with other exegetical readings of the proto-Christian text. The study shows that the composer privileges the political semantics of the text. Compositional work follows the path of a universalization of the message, unrelated to the communitarian, ritual and prayerful habitat that characterizes their religious experience. In this operation, the composer becomes, nevertheless, agent - with autonomy - of a process of cultural transmission of a religious memory.

Keywords: Religious memory. Musical aesthetics. Cultural transmission.

Introdução

Os resultados da pesquisa aqui transcritos dão continuidade a uma linha de indagação que toma como objeto as modalidades de reutilização estética da memória religiosa na cultura contemporânea. Uma vez que estes processos acontecem em

* Doutor em Antropologia Política. Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa, onde dirige o Instituto de Estudos de Religião. alfredo.teixeira@ft.lisboa.ucp.pt

** Doutora em Teologia Bíblica. Professora Auxiliar na Universidade Católica Portuguesa, onde dirige o Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião. luisa.almendra@ft.lisboa.ucp.pt

sociedades não tuteladas por autoridades religiosas, ou outras formas de totalização religiosa, estes usos da memória religiosa podem ser objeto de interpretações muito diversas. O léxico é vasto: clonagem, expropriação, folclorização, metamorfose, disseminação, substituição, tensão, transação, etc.

Tomamos a obra musical «*Magnificat*, ou a insubmissa voz» de João Madureira (2014) como objeto de estudo, a partir de uma dupla contextualização: no quadro do programa expositivo em que a obra se integra, e no confronto com outras leituras exegéticas do texto protocristão. Mostrar-se-á que o compositor privilegia a semântica política do texto. O trabalho composicional segue a via de uma universalização da mensagem, desvinculada do habitat comunitário, ritual e orante, em que se enraíza a vivência religiosa. Nesta operação, o compositor não dissolve a tensão entre a dimensão comunitária do texto (particular) e a dimensão ética (universal). Mas torna-se, no entanto, agente – com autonomia – de um processo de transmissão cultural de uma memória religiosa.

Religião e memória: «artes de fazer»

Esta pesquisa procura identificar as «artes de fazer» da memória religiosa nos processos de composição musical¹. Na primeira metade do séc. XX, encontramos, na obra de Maurice Halbwachs, um contributo decisivo para a compreensão das correlações entre memória e sociedade. Num contexto de produções intelectuais em que a memória foi vista preponderantemente como fenómeno individual e subjetivo, a obra de Halbwachs afirmou-se pela sua originalidade. Interessa aos objetivos desta pesquisa partir para a problematização da tese, segundo a qual, o que recordamos do passado depende das construções sociais do presente: «Se as imagens se fundem estreitamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar às lembranças a sua substância, é porque a nossa memória não é uma tábua rasa» (Halbwachs, 1968, p. 5). Os quadros sociais da memória são, nesta conceção, estruturas dinâmicas que se ajustam às experiências do presente. Um determinado grupo social «esquece» o que deixa de ter pertinência na sua atualidade. Esta flexibilidade permite aos quadros sociais da memória uma função normativa. Esses quadros correspondem a um universo de significações pertinentes para a vida presente do grupo e são integrados num trabalho de recriação em função desse mesmo presente (cf. Halbwachs, 1968, pp. 222-272).

Uma tradição religiosa é, para Halbwachs, uma síntese continuamente reelaborada num «trabalho mitológico de interpretação, que altera progressivamente o sentido, ou mesmo a forma, das antigas instituições» (Halbwachs, 1968, p. 182)

¹ A expressão «*arts de faire*» remete para a conceitualidade de Michel de Certeau (cf. 1990).

Para o sociólogo francês, estudar as religiões implica sempre descobrir os diferentes estratos que as constituem. Os ritos e crenças sofrem remodelações. Mas mesmo tendo desaparecido a realidade social e material que contextualizou a sua emergência, uma parte desses substratos persiste. É possível mesmo que as novas aspirações de um grupo possam alimentar-se da releitura de elementos antigos de uma tradição. Esse trabalho sobre a memória é descrito como um processo de reutilização de recursos religiosos preservados, em função de novas necessidades. Mas tal não passa pela reprodução das condições que acompanharam a emergência histórica dessas crenças e práticas, mesmo se tais iniciativas são acompanhadas ideologicamente por um desejo restauracionista (cf. Halbwachs, 1968, p. 183).

Este ponto de vista de Halbwachs convida a interrogar as condições em que hoje um artista reutiliza os materiais simbólicos de uma dada tradição religiosa. No objeto que aqui se estuda, esta pergunta enuncia-se numa situação em que, mesmo se inscrito num programa institucional, o artista não se encontra tutelado por qualquer regime de vigilância religiosa, nem ao serviço de qualquer liturgia ou estratégia de cristianização. Neste contexto, é importante ter em conta os regimes de transação que se estabelecem entre os criadores de arte e o vasto arquivo da memória religiosa, que fornece materiais (constelações de narrativas, imagens e formas), inscritos no médio e longo curso das culturas. Isto acontece por via da patrimonialização de signos, narrativas e práticas religiosas, mas também por via de outras formas de transação em que o *stock* simbólico-religioso fica disponível para as mais variadas recomposições estéticas.

Esta problemática tem contornos específicos no campo musical. A memória é, na expressão de Jean-Marc Chouvel (cf. 2003, p. 47), a possibilidade de o tempo passar da pura fluidez à forma. Tenha-se em conta que em boa parte da música de tradição europeia, criada no século XX e XXI, se adotou a atitude de reivindicação de uma teoria autónoma para cada obra. Em todo o caso, uma obra que se escreve no tempo não pode deixar de solicitar uma relação com a memória (cf. Chouvel, 2003, pp. 48-51). Estudar as obras musicais a partir das suas relações com a memória pode revelar-se eficaz, quando perseguimos nelas os matizes da sua referencialidade religiosa.

Um programa expositivo

No contexto da comemoração dos 516 anos da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa², de 10 de julho a 2 de novembro de 2014 – na renovada Galeria das

² Para uma aproximação à historiografia das Misericórdias em Portugal: cf. Centro de Estudos de História Religiosa, Org., 2002.

Exposições Temporárias da Santa Casa –, o curador Paulo Pires do Vale propôs um itinerário expositivo a partir da ideia de «visitação» como «memória» e «promessa»³ (Fig. 1). A ideia de «visitação» remete para o itinerário exploratório do arquivo da instituição (cf. Manoel, 2014) e para a narrativa cristã da visitação de Maria a sua prima Isabel. Nesta narrativa, Maria, grávida de Jesus, visita sua prima Isabel, já de idade avançada, também ela grávida de outro protagonista dos evangelhos cristãos, João Baptista. Associada a esta narrativa, o calendário litúrgico romano instituiu a 2 de julho a sua memória ritual. O 2 de julho era o dia em que, na Misericórdia de Lisboa, os 100 confrades elegiam os 13 membros que dirigiam a irmandade, chefiados pelo provedor. O quadro de Grão Vasco, *A Visitação*, de 1506 a 1511, do acervo do Museu de Lamego, assinalou, neste programa expositivo, o eixo metafórico que cruza esta dupla operação: a exploração do arquivo e a celebração da memória da instituição.

Fig. 1 – Imagem para a divulgação da exposição



O programa institucional da exposição apresentava uma forte correlação com as práticas de assistência em diversas situações de pobreza e vulnerabilidade (cf. Sá, 2014). Assim, a exposição tornava patente uma estratégia que visava apresentar a história dos «sem história», nos seus quotidianos, esses que justificam a existência da Misericórdia de Lisboa, segundo o seu «Compromisso»⁴. Trata-se de um dispositivo normativo que formaliza a missão própria da instituição, na concretização das chamadas Obras de Misericórdia, as sete obras espirituais e as sete obras corporais – segundo uma codificação amplamente disseminada no mundo cristão, nascida de comentários parenéticos e teológicos à narrativa evangélica de Mt 25, 34-46. Os documentos expostos rememoram as modalidades de cumprimento dessa intenção, em diferentes tempos e áreas: tratamento de doentes, acolhimento das crianças expostas, a distribuição caritativa de refeições, a visita aos presos, o resgate dos prisioneiros, etc.

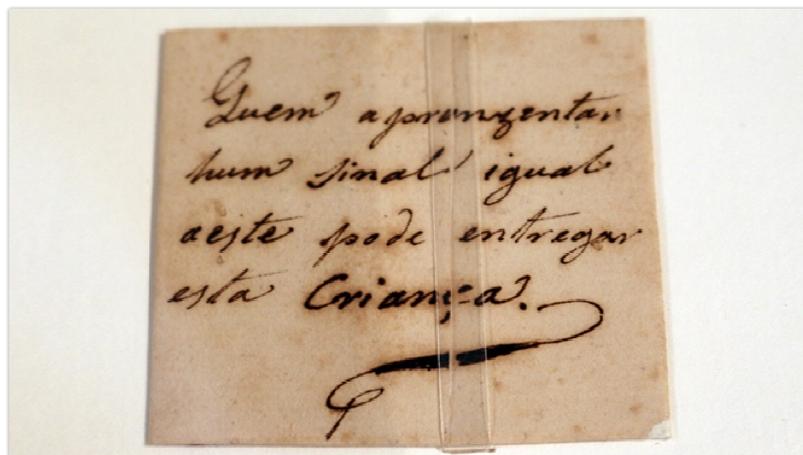
³ Anúncio da exposição no website da instituição:

<http://www.scml.pt/pt-PT/exposicao_a_visitacao/galeria_de_exposicoes/exposicao_visitacao/curador/

⁴ Documento consultável na Biblioteca Nacional de Portugal: [URL] <<http://purl.pt/13349>>

O programa de exibição da instituição, neste contexto comemorativo, procura articular esse itinerário de rememoração com uma valorização estratégica do futuro como «promessa». Isso exprime-se não só na apresentação de resultados relativos ao apoio dado à investigação, mas também nos resultados dos convites feitos a artistas contemporâneos para criarem novas obras, a partir desta «visitação» ao arquivo: as fotografias de «sinais de expostos»⁵ (Fig. 2), de Daniel Blaufuks (série intitulada *Corte*, 2014); e as duas projeções de Pedro Costa, *Filhas do Fogo* (2013) na Igreja de S. Roque; a obra *Magnificat ou a insubmissa voz* de João Madureira (2014), a partir da visita a uma obra composta por Filipe de Magalhães (séc. XVII) existente no fundo musical do Arquivo (apresentada no final da exposição). A investigação científica e a criação artística contemporânea são, neste programa expositivo, os veículos principais nesta projeção simbólica no futuro.

Fig. 2 – «Sinal» e «contrassinal» reconstituídos (Foto: SCML)



Interessa, particularmente, aos objetivos desta pesquisa, identificar os eixos programáticos que ligam os projetos artísticos autónomos – esta pesquisa concentra o olhar nestes projetos, tendo em conta o tópico de estudo elegido, mas não ignora que o projeto expositivo é mais amplo, como o demonstra o catálogo editado (cf. Montenegro, Org., 2014). Vale a pena partir das palavras do programador:

Esta exposição enraíza-se na história da nossa comum condição histórica, investigando a nossa relação com o passado e o modo de o selecionar, conservar e classificar os documentos que se tornam prova do testemunho de um *outro* ausente. (Vale, 2014, p. 7)

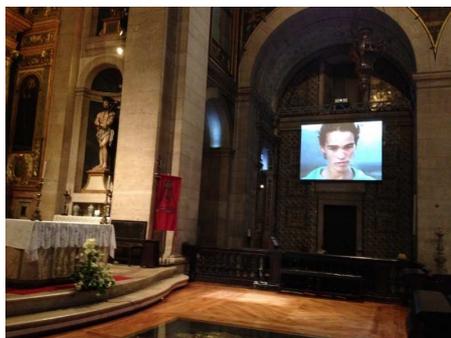
⁵ O termo «expostos» designa a condição das crianças deixadas anonimamente na instituição por familiares, em grande parte dos casos sem condições para exercer o seu dever de cuidado. Com as crianças, eram deixados «sinais», ou seja, elementos materiais fracionados, cuja reconstituição futura poderia permitir a aproximação ou reagrupamento familiar. Os «sinais» escolhidos para a exposição, foram selecionados de um conjunto de milhares acumulados nos séculos XVIII e XIX. Para uma aproximação historiográfica ao problema do abandono infantil nos séculos XVIII e XIX: cf. Venâncio, Org., 2010.

Este trabalho simbólico sobre a alteridade, cruzando as estratégias de programação com uma modalidade de comunicação estruturalmente religiosa, explicita-se em vestígios de histórias cruzadas e narrativas inacabadas: «O arquivo é, assim, forma de identificação. Olhar para um arquivo é olhar para uma identidade em construção» (Vale, 2004, p. 9). Esse rasto da alteridade é, no programa de Paulo Pires do Vale, veiculado pela memória dos «sem história», dos «sem voz».

Ainda na Igreja de São Roque, uma edificação da segunda metade do século XVI, antes de entrar na galeria de exposições temporárias da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, por entre a grandiosidade do ornamento barroco, o visitante deparava-se com duas projeções do realizador Pedro Costa – *Filhas do fogo*. O programa visual apresenta dois rostos na sua rudez e fragilidade, na sua individualidade irreductível. Sublinha Paulo Pires do Vale:

Esta exposição retomará várias vezes, esta dimensão do humano na sua realidade histórica, na sua individualidade. Não a dos grandes e poderosos que foram tantas vezes o centro da narrativa histórica, mas a daqueles que foram esquecidos pela história oficial. Colocar estas imagens, estes rostos, estas pessoas no início desta exposição é afirmar um programa: dar voz e lugar a tantos anónimos que estão na base e no centro do trabalho desta instituição, nomes desconhecidos e vidas esquecidas». (Vale, 2014, p. 10)

Fig. 3 – Detalhe da instalação vídeo, na Igreja de São Roque – Pedro Costa, «Filhas do fogo», 2 filmes HD, 2013 (Foto: A. Teixeira)



O curador da exposição assume, explicitamente, o paralelo com as conceções da Nova História, corrente que desencadeou uma espécie de revolução documental, na medida em que se pretendia fazer falar as coisas emudecidas ou inventariar os arquivos do silêncio. A colocação destes dois rostos como pórtico da exposição, apresenta-se como uma estratégia de inversão do olhar: do plano do que vemos, para o plano do que nos olha⁶; da heroicidade da instituição, para o lugar invisível dos necessitados. A condição de alteridade dos dois rostos naquele dispositivo espacial – à maneira de um

⁶ Seguindo o axioma de Didi-Huberman: «Ce que nous voyons, ce qui nous regarde» (Didi-Huberman, 1993).

«tropa» embutido uma obra pré-existente – está ao serviço da estratégia de desocultação que organiza grande parte da exposição⁷.

Já no interior do espaço expositivo, encontramos o trabalho de fotografia de Daniel Blaufuks, sobre «sinais de expostos» («símbolos» em sentido literal e etimológico). Esta é criação artística que toma de forma mais direta o anonimato das crianças expostas como lugar de rememoração desse outro lado da história. Observam-se metades de bordados, cartas de jogar cindidas, medalhas quebradas, papéis recortados, meia cautela da extração do ano 1863-1864, a metade da fotografia de um homem, etc. Para uma aproximação com mais detalhe, tome-se um exemplo de 1853, referente a um menino deixado com um escrito numa fita bege colocada na cintura, onde se pode ler, bordado a vermelho: «Triste Seperação [sic]! Mas breve te verei». Estes objetos, na sua existência lacunar, são expressão de um lugar a preencher – por aqueles de quem «não reza a história». Por isso, essa falha permanece central na construção expositiva. Estes eixos de enunciação expositiva encontram eco, também, na obra que é central para esta pesquisa, a obra musical encomendada a João Madureira.

Fig. 4, 5, 6 e 7- Daniel Blaufuks: série «Corte», 2014.⁸



⁷ A hermenêutica visual, proposta por Inês Gil, sublinha esta via de leitura: «Unlike Horse Money, the images are not stylized at all, at first sight. There are two screens, each one containing the image of a girl's face from Cape Verde, which were part of his second feature film *Casa de Lava* (1994). The expression is always the same, at the same time harsh and fragile, and the only movement of the picture is the hair in the wind. Because of the loop, the eyes never blink and create a strange tension between the viewer and the portrait. Here, this is the suspended look that belongs to spirituality in the sacred space of the church. The surreal stare (at us) of ordinary people is responsible for the spirituality of the images». (Gil, 2015, p. 159)

⁸ As fotografias de Daniel Blaufuks constam do catálogo da Exposição (cf. Montenegro, Org., 2014)

«Magnificat, ou a insubmissa voz»: um programa composicional

O papel do compositor revela-se paralelo ao do curador. Paulo Pires do Vale descreve o seu trabalho usando a figura do planeador de atlas – torna visível o oculto (cf. Vale, 2014, pp. 14-15).⁹ Face ao arquivo das narrativas religiosas e da música ritual, o «atlas» de João Madureira quer tornar visíveis (audíveis) o inesgotável e o insondável. O seu programa composicional, como se verá, estabelece uma forte correlação com os eixos estruturais da exposição.

A obra *Magnificat, ou a insubmissa voz*, de João Madureira¹⁰, foi estreada na Igreja de São Roque, a 28 de outubro de 2014, pelo agrupamento vocal Officium Ensemble, e por um ensemble instrumental constituído por João Pereira Coutinho (flauta), Luís Gomes (clarinete) e Ana Castanhito (harpa), com a direção de Pedro Teixeira. A escolha desta narrativa cristã tem uma particular relação com o tema da *Visitação*, que condensa o programa expositivo, mas também com o facto de permanecer no espólio da SCML um *Magnificat (Primus Tonus)* de Filipe Magalhães (1571–1652).

O itinerário de composição textual é, no quadro dos objetivos desta pesquisa, um laboratório privilegiado. João Madureira prescindiu do tradicional uso do texto da Vulgata latina, versão que transporta fortes ressonâncias rituais. A sua escolha incidiu sobre uma tradução para português do cântico inscrito no Evangelho segundo Lucas (século I), realizada por José Tolentino Mendonça. Não se trata da tradução em uso na liturgia da Igreja católica romana, em Portugal. Não estamos perante uma versão autorizada institucionalmente, mas sim de uma tradução realizada pelo poeta e exegeta José Tolentino Mendonça, para uma coletânea de textos poéticos sagrados da humanidade:

Minha alma dedica um louvor ao Senhor,
meu espírito magnifica o Deus que me salva.
Ele demorou os olhos nesta que lhe pertence,
vejam como as gerações todas desde agora
por bem-aventurada me tratam.
Fez em mim grandeza, o Poderoso,
Aquele cujo nome é santo.
A sua misericórdia estende-se por gerações e gerações
sobre quantos diante dele estremecem,
o seu braço vigoroso
confundiu os soberbos na trama dos seus corações,
depôs os poderosos dos seus tronos,

⁹ A metáfora é tomada de Didi-Huberman (cf. 2013).

¹⁰ Website do compositor: [URL] <http://joaomadureira.org/pt-pt/>

e levantou os humildes,
cobriu de bens os que tinham fome
e despediu sem nada os enriquecidos.
Socorreu Israel, seu servo,
porque se recorda da misericórdia
a nossos pais prometida,
em favor de Abraão e da sua descendência para sempre¹¹.

A opção por uma tradução eminentemente literária, inscrita fora de um lugar ritual-institucional, corresponde à vontade de valorizar autonomamente as dimensões estéticas e políticas do texto. Isso mesmo se encontra patente numa das citações mobilizadas pelo compositor (cf. Madureira, 2015, p. 348). Trata-se de uma citação de Sophia de Melo Breyner Andersen: «Entre dois mundos, na encruzilhada da história, uma mulher levanta-se e diz o poema da Salvação» (*Jornal de Letras*, 16/02/1982)¹².

Essa articulação entre o estético e o político tem uma particular relação com o programa de intertextualidade construído pelo compositor. Ao texto do Evangelho de Lucas, João Madureira junta o poema *Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya*, de Jorge de Sena, um conjunto de nomes de crianças expostas, bem como a poesia de Luís Vaz de Camões Camões (explorando dois poemas, «Ao desconcerto do mundo» e «Oitavas a dom António de Noronha»):

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso.
É possível, porque tudo é possível, que ele seja
aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo,
onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém
de nada haver que não seja simples e natural.
Um mundo em que tudo seja permitido,
conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer,
o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.
E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto
o que vos interesse para viver. Tudo é possível,
ainda quando lutemos, como devemos lutar,
por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,
ou mais que qualquer delas uma fiel
dedicação à honra de estar vivo.
Um dia sabereis que mais que a humanidade

¹¹ Coligido em *Rosa do Mundo: 2001 poemas para o futuro* (Monteiro et al., Org., 2001, pp. 301-302)

¹² As palavras de Sophia de Melo Breyner Andersen: “Penso muitas vezes que o ‘Magnificat’ é talvez o mais belo poema que existe. É um poema que anuncia, que não canta apenas a terra como Homero. Entre dois mundos, na encruzilhada da história, uma mulher levanta-se e diz o poema da ‘Salvação’”.

[URL] <<http://purl.pt/19841/1/galeria/entrevistas/indice.html>>

não tem conta o número dos que pensaram assim,
 amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
 de insólito, de livre, de diferente,
 e foram sacrificados, torturados, espancados,
 e entregues hipocritamente à secular justiça,
 para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue.»¹³

Os bons vi sempre passar
 No mundo graves tormentos;
 E, para mais me espantar,
 Os maus vi sempre nadar
 Em mar de contentamentos.
 Cuidando alcançar assim
 O bem tão mal ordenado,
 Fui mau, mas fui castigado:
 Assim que, só para mim,
 Anda o mundo concertado¹⁴.

A direção política do programa composicional declina-se, de forma vincada, em dois tópicos. Por um lado, João Madureira lê, neste poema do cristianismo primitivo, o motivo da centralidade da mulher. Por outro, a sua particular relação com os «sinais» das crianças expostas materializa essa leitura do *Magnificat* enquanto poema de glorificação dos humildes. Estamos perante a exaltação de um reverso da história sob a figura da «mulher» e do «pequeno». As palavras do compositor são explícitas quanto a este programa:

Pela sua matriz compósita, passada e futura, o texto do Evangelho de São Lucas surge aqui abraçado pelos poemas de Camões e de Jorge de Sena, que cantam a não resignação à deriva do mundo. Sim, falamos de uma insubmissa voz. Uma voz que nos acompanha nas esquinas, nos bares, nos cafés, ou nas ruas da cidade. Nas caras vivas filmadas por Pedro Costa, nas lindíssimas fotografias de Daniel Blaufuks e em cada sinal da exposição de Paulo Pires do Vale. Quero ainda realçar que no centro deste poema está a Mulher. Porque este poema é também a consagração do papel central da mulher na história humana. (Madureira, 2015, p. 349)

A inscrição do *Magnificat* num programa de intertextualidade, transportando-o para fora do seu habitat ritual e litúrgico, favorece as possibilidades de leitura num plano universal. Pode dizer-se que os usos do texto religioso, aqui, tendem a valorizar o plano de uma universalização do seu valor e não o seu particularismo identitário. Trata-se, portanto, da releitura de figuras rituais e de narrativas cristãs

¹³ Excerto de «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya» de Jorge de Sena (1988).

¹⁴ «Ao desconcerto do mundo», de Luís Vaz de Camões (ed. por Hernâni Cidade, 1971)

recebidas, a partir de um lugar exterior à «eclesiosfera» – não se trata de uma arte integrada numa lógica de ação que vise a educação na fé, como é corrente no interior do campo religioso. Nestes novos contextos, o artista-criador torna-se um agente inesperado do processo de transmissão cultural de uma memória crente, tantas vezes renovando explícita ou implicitamente determinado programa de leitura teológica.

No que diz respeito à estrutura musical, o *Magnificat* apresenta-se desdobrado em três partes, cada uma delas articulada em diferentes números. Trata-se de uma estrutura que se aproxima da tradicional leitura por versículos da Bíblia cristã. O que aqui se propõe, é um exercício de macroanálise semântica, a partir de sete cortes na obra, que permitem identificar os principais materiais idiomáticos.

a) A primeira parte abre com uma secção um pouco inesperada, para o ouvinte habituado a uma certa retórica herdada das práticas musicais barrocas. A reprodução dessa retórica, ampliada pelo sistema moderno de concertos e gravações, naturalizou uma leitura jubilosa da abertura do *Magnificat*. Os públicos que esperam esse efeito, por vezes histriónico, poderão ficar surpreendidos com o registo de interioridade que abre esta obra, que renuncia mesmo a qualquer introdução. Nada mais que uma oração em cena, recitada num clima estático e extático – segundo a indicação expressiva do compositor, «quase rezando, profundamente interior, mas não escuro» (Fig. 8). O nº 1 concentra-se nas palavras iniciais: «Minha alma dedica um louvor ao Senhor, / meu espírito magnifica o Deus que me salva» (Ex. 1)¹⁵. O compositor não procura uma construção musical que torne imediatamente perceptível o texto dito ou cantado. De algum modo, o compositor supõe o conhecimento ou a leitura dos textos. A música apresenta-se aqui como uma experiência de metamorfose do texto e não como um registo da sua reiteração. O trabalho sobre os materiais poderia descrever-se como uma cenografia sonora. As palavras da oração são entregues a dois grupos de sopranos que, num registo de cantilação, entoam breves motivos melismáticos, num jogo micropolifónico. As vozes dos altos, a flauta e o clarinete acentuam as dimensões de permanência, com sons sustentados. O mesmo clima onírico é sublinhado pelo movimento regular descendente e ascendente das linhas da harpa. Às vozes masculinas cabe a enunciação intertextual, que se concretiza na

¹⁵ Tendo em conta as dificuldades de acesso dos leitores à obra gravada, são disponibilizados exemplos na plataforma *Vimeo*. O acesso exige uma senha: *MagnificatJM*. Sempre que, neste estudo, se referir algum exemplo áudio extraído da gravação da obra de João Madureira, remete-se para o que se apresenta em: <https://vimeo.com/267145837>

dicção do poema de Jorge de Sena. O poema de Jorge de Sena é uma alteridade sussurrada (individual e livremente por cada um dos cantores). João Madureira incorpora, assim, no clima de louvor contido, o horizonte do trágico, que o poema de Jorge de Sena transporta. Trata-se de uma técnica de sobreposição, que evita qualquer proposta de assimilação dos diferentes materiais. O poema cristão e o poema de Jorge de Sena mantêm a sua heterogeneidade, mas a sua copresença produz significados novos.

b) O nº 2 apresenta recursos idiomáticos diferentes. O ensemble vocal rompe o clima anterior com blocos verticais rigorosamente homofónicos: «Ele demorou os olhos nesta que lhe pertence, vejam como as gerações todas desde agora por bem-aventurada me tratam.» De um modo diferente, o compositor usa o texto de forma mais narrativa. É como que uma declaração, apoiada em gestos discretos na flauta e no clarinete, motivos preponderantemente descendentes, enunciados o mais rapidamente possível. A harpa ocupa o cenário de fundo, com os seus *glissandi* característicos, descendentes e ascendentes (Ex. 2). Num registo de maior expansão das intensidades, este momento declarativo é um «intervalo» nesta primeira parte da obra, já que o nº 3 faz regressar o clima orante anterior.

c) Os materiais musicais, neste nº 3 exploram, de forma ostensiva, o paradoxo. O regresso ao clima onírico de interioridade está ao serviço dessa operação: «Fez em mim grandeza, o Poderoso, Aquele cujo nome é santo». Não se trata de uma reexposição no sentido clássico do termo. Dir-se-ia que o compositor procura uma certa circularidade nesta primeira parte. A micropolifonia alarga-se agora a todas as vozes dos sopranos e altos. Tenores e baixos retomam o seu lugar na cenografia sonora anterior – sussurram o poema de Jorge de Sena. O paradoxo é, aqui, a figura que permite uma particular transação entre o idioma musical e a enunciação política. A semântica da grandeza, do poder e da santidade transcreve-se, de novo, num programa de contenção ascética. Num sentido não coincidente com o conceito de *détournement* de Duchamp (cf. 1994), esse «desvio» é decisivo no programa composicional. No final da secção, o compositor «cala» o texto, conduzindo as vozes ao registo de *bocca chiusa* (Ex. 3). O silêncio acentua o paradoxo.

d) A segunda parte da obra, nos seus oito números, apresenta uma grande homogeneidade. É uma secção central, não apenas cronometricamente, mas também no próprio programa de leitura do poema cristão: «A sua misericórdia estende-se por gerações e gerações / sobre quantos diante dele estremecem, / o seu braço vigoroso / confundiu os soberbos na trama dos seus corações, / depôs os poderosos dos seus tronos, / e levantou os humildes, / cobriu de bens os que tinham fome / e despediu

sem nada os enriquecidos.» Este conjunto de versículos é o coração dessa afirmação de um mundo às avessas, onde a misericórdia divina privilegia o que é pequeno, subjugado, desnutrido e sem posses. O compositor transcreve esta subversão numa cenografia sonora próxima do vazio. Nesta segunda parte, o poema cristão apresenta-se intacto, sem o recurso a técnicas de intertextualidade, entregue ao protagonismo da mulher – apenas as vozes comumente ditas femininas cantam (com *divisi* a 4, nos sopranos e nos altos), com o apoio de um gesto mínimo na harpa (Ex. 4). A textura é de grande transparência coral. Mesmo se há uma filigrana polirrítmica subtil, o compositor procurou a audibilidade do texto, num plano muito diferente do experimentado na primeira parte. Dir-se-ia que o carácter subversivo, sob o ponto de vista político, exige que a enunciação verbal seja mais distinta – apoiada ainda por suspensões (silêncios não medidos) relativamente dilatadas, entre cada proposição. Este conjunto de recursos expressivos faz desta segunda parte uma estrutura de *quasi recitativo*, adequada à força e inteligibilidade que se pretende dar à narrativa. No final, somos, de novo, devolvidos ao silêncio, no registo vocal de *bocca chiusa*. O compositor recorre a este elemento expressivo quando quer valorizar a força semântica do que antes foi proferido. Dir-se-ia que quanto mais pesam as palavras, mais necessitam desse silêncio. O registo de *bocca chiusa* não é apenas um efeito tímbrico – pode ser um tempo/espácio de reverberação semântica.

e) A terceira parte da obra é a que apresenta mais alternâncias dentro de si: «Socorreu Israel, seu servo, / porque se recorda da misericórdia / a nossos pais prometida, / em favor de Abraão e da sua descendência para sempre». De entre os oito números desta terceira parte, quatro (re)enunciam a forma verbal «socorreu». A indicação expressiva é uma estreia, no curso desta obra: «enérgico e exuberante». Desenvolvendo uma condução rítmica de ataques que acentuam a dicção das consoantes – sublinhada com gestos musicais, nas madeiras, de forte carga energética –, uma dinâmica que privilegia a tensão própria do *crescendo* pronunciado sobre valores longos, estamos perante a interpretação que João Madureira faz da retórica de jubilação, tão frequente nos programas musicais que cantam o *Magnificat* (Ex. 5). Pode afirmar-se que talvez esteja aqui o que de mais próximo se pode aproximar de uma alusão épica. Essa direção épica está associada a ideia de confiança, promessa, bênção e socorro divinos, mas é permanentemente interrompida pelos números que regressam ao estilo contido e narrativo que encontramos noutros momentos da obra. O efeito de intermitência limita a possibilidade de afirmação, agora no mundo dos humildes ou humilhados, de uma retórica de vitória.

f) Os n.ºs 4 e 5 são cruciais no plano de desenvolvimento semântico desta terceira parte. Estes números mobilizam de novo, no plano da cenografia sonora, uma estratégia de intertextualidade. No n.º 4 os tenores e baixos enunciam nomes: «Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção e sempre muito livre» (Fig. 9). Os nomes, embora sussurrados, como surgem numa textura rarefeita, podem ser audíveis, dependendo das condições acústicas da interpretação (Ex. 6). Os nomes anónimos das crianças «expostas» dão corpo, de forma muito clara à ética musical proposta por João Madureira. Esses nomes são a figura dos «humildes levantados» do poema. Trata-se de um gesto musical de alcance político, uma vez que traz para o centro da leitura da história, esse olhar do anónimo e do esquecido. Em grande medida, pode falar-se do olhar da vítima, na medida em que a entrega anónima de crianças, para ficarem ao cuidado da instituição, estava com frequência ligada a situações de desfavorecimento, exclusão e estigmatização – ou seja, injustiça. No sentido antes referido, a composição de João Madureira oferece-se como um «atlas» que permite o desocultamento. No n.º 5, o versículo «em favor de Abraão e da sua descendência» dialoga com a poesia de Camões. Pela sua relação com o tema da «eleição», este momento do poema cristão pode prestar-se a uma leitura étnica ou nacionalista. Mas essa leitura sofre um desvio provocado pela copresença da poesia de Camões. O poeta quinhentista medita sobre um mundo em que o mal é recompensado e o bem não é suficientemente recompensado. Neste sentido, a enunciação de tal ponto de vista sobre um mundo injusto reafirma a possibilidade (u)tópica de um mundo outro anunciado profeticamente no poema cristão.

g) A ascese musical que se descobriu na abertura da obra reproduz-se, a seu modo, no fim. Se João Madureira renunciou à retórica do começo, também é certo que a definição de uma «cláusula» é muito fugaz. A última palavra da obra não é «para sempre», mas a locução verbal «socorreu», elemento que se repete três vezes. O vigor energético, associado a este lexema, conhece uma transformação por via da dinâmica de «diminuendo» (Ex. 7). O poema extingue-se. Mas a percepção do ouvinte pode ser a de um certo «inacabamento» da obra. De facto, a duração desta repetição conclusiva acontece numa economia de tempo que atenua o efeito de lenta extinção, recorrente em muitos dos efeitos conclusivos nas obras musicais. É um momento híbrido. Por um lado, não se está perante um efeito explicitamente suspensivo. Por outro, não se sublinham de forma pronunciada os traços de uma retórica conclusiva. O compositor deixa-nos habitar a dúvida.

Fig. 8 – Partitura do «Magnificat» de João Madureira: início do nº 1

1 $\text{♩} = 60$ João Madureira

Quase rezando, profundamente interior, mas não escuro.

mp < >

Soprano I (2) *mp* < >

Soprano II (2) *mp* < >

Triangle 1 *mp sempre*

Alto I (2) *pp* < >

Alto II (2) *h. c.*

Triangle 2

Tenor 1 *pp* < >

Tenor 2 *pp* < >

Baritone

Bass 1 *Sussurrado, rápido, não sincronizado, sem qualquer preocupação se coordenação com as restantes vozes.*

Bass 2

Alto Flute *p sempre simile*

Clarinet in B: *p sempre* < >

Harp *mp* *pp* *mp*

Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso. É possível, porque tudo é possível, que ele seja aquele que eu desejo para vós. Um simples mundo, onde tudo tenha apenas a dificuldade que advém de nada haver que não seja simples e natural. Um mundo em que tudo seja permitido, conforme o vosso gosto, o vosso anseio, o vosso prazer, o vosso respeito pelos outros, o respeito dos outros por vós.

E é possível que não seja isto, nem seja sequer isto o que vos interesse para viver. Tudo é possível, ainda quando lutemos, como devemos

Fig. 9 – Partitura do «Magnificat» de João Madureira: início do nº 4

4 $\text{♩} = 60$

S1 *pp*
Mi

S2 *f* *pp*
Mi

S3 *pp*
Mi

S4 *f* *pp*
Mi

A1 *pp*
Mi

A2 *f* *pp*
Mi

A3 *pp*
Mi

A4 *f* *pp*
Mi

T1 *Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção e sempre muito livre (os valores rítmicos usados são apenas uma das possibilidades)*
JO - AO RÚ - LIA SU - SA - SA FRAN - CES - CO

T2 *Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção e sempre muito livre (os valores rítmicos usados são apenas uma das possibilidades)*
MA - RI - A AN - TÓ - NHO EX - NES - TO JO - Á - QUI

B *Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção e sempre muito livre (os valores rítmicos usados são apenas uma das possibilidades)*
FRAN - CES - CO AN - TÓ - NIA HI - PO - LI - TA

B1 *f* *Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção e sempre muito livre (os valores rítmicos usados são apenas uma das possibilidades)*
LU - I - SA CONS - TAN - TI - NO

B2 *f* *Sussurrado, como quem chama, crescendo até ao final da secção muito livre (os valores rítmicos usados são apenas uma das poss*
AN - TÓ - NHO

A. Fl. *pp*

B. Cl. *pp*

Harp. *ppp*

Interfaces exegéticas

No tópico final deste itinerário interpretativo, procura-se identificar vias de cruzamento entre as estratégias composicionais de João Madureira e outras leituras exegéticas do texto do Evangelho de Lucas, tomado na sua estrutura literária e tendo em conta o seu *background* histórico. Caracteriza-se a sua estrutura retórica e semântica, enquanto texto orante enraizado em vivências comunitárias, e contextualiza-se a situação da comunidade histórica que lhe deu voz. Não se pretende a via de qualquer concordismo entre a leitura do compositor e a arqueologia do texto. Esse jogo de escalas, entre a genealogia do texto e a sua reutilização no presente, permite compreender o modo como os quadros sociais da memória, enquanto estruturas dinâmicas – seguindo a intuição Halbwachs, antes referida –, se ajustam às experiências do presente.

As diferentes assonâncias do louvor

Entre as diversas tentativas de releitura exegética do texto do *Magnificat* emerge a possibilidade de uma estrutura tripartida onde se inscrevem três assonâncias complementares de louvor, que estabelecendo uma relação entre o agir de Deus em Maria (vs. 46-49a) e o agir de Deus em todos «aqueles que o temem» (vs. 51-55), colocam ao centro a expressão máxima do louvor («Santo é o seu nome» vs. 49b-50). Este tríptico, na sua estrutura e conteúdo, visa construir uma sintaxe teológica que estabelece uma forte correlação entre o agir divino e o reconhecimento humano, individual e comunitário (cf. Gerber & Keith, 2009, pp. 281-294; Valentini, 1987, pp. 83-89).

A análise textual tende a sublinhar o modo inesperado como este hino irrompe na sequência da narrativa lucana e a centralidade da voz feminina. O autor não nos informa acerca dos seus motivos. O hino oferece-se como um espaço narrativo singular nas literaturas bíblicas: uma mulher toma a palavra para falar exclusivamente do agir de um Deus que experimenta pessoalmente e encontra numa história coletiva. As palavras não se detêm por isso num louvor individual, exprimem a necessidade de rever as origens de um Deus que se acredita sempre presente; um Deus salvador e Poderoso (ὁ δυνατός), particularmente diante dos poderosos (δυνάστας) deste mundo. O texto evidencia uma simetria entre o «demorar o olhar na humildade da que lhe pertence» (τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ v.48) e «o levantar os humildes» (ὑψώσε ταπεινούς v.52b), sugerindo que este poder de Deus

se atualiza de forma paradoxal: o Deus que olha para a humildade daquela «que lhe pertence» é o Deus que «confunde os soberbos» na trama dos seus corações.

A unidade do hino repousa sobre a articulação de uma estratégia de nomeação do divino com a enunciação de referências sociopolíticas e étnicas – as anotações temporais reforçam o sentido de uma salvação realizada na história. Os atributos «Poderoso», «Santo» e «Misericordioso» acautelam a afirmação de um Deus que se representa como um ser operante, que emerge como sujeito de quase todos os verbos: demorou o olhar, fez grandeza, confundiu, depôs, baixou, levantou, cobriu, despediu, etc. É, por isso, difícil silenciar a dimensão sociopolítica que atravessa este hino. As categorias sociais aparecem numa ordem precisa: poderosos/humildes, famintos/ricos, estabelecendo uma construção quiástica (de tipo AB-B'A'), que coloca ao centro os humildes e os famintos. Na verdade, estes são aqueles sobre quem repousou sempre o olhar deste Deus, transcrito na semântica da misericórdia e da santidade.

A preposição «segundo» ou «conforme» (καθὼς v.55a) sugere que toda a dinâmica do hino tem a sua origem numa promessa feita aos «pais». Nas diferentes assonâncias do louvor, o presente desta mulher e o futuro da comunidade cristã ligam-se ao passado, que remonta a uma Aliança estabelecida. O Deus que permaneceu sempre fiel à sua promessa no passado, continua a intervir no presente de todas as gerações (cf. Márquez Calle, 1994, pp. 45-49; Merini, 2002, pp. 89-95). Não é, por isso, uma coincidência que os campos semânticos sociopolítico e étnico se reúnam nesta mulher, nomeadamente no que ela significa para a comunidade cristã. Na verdade, ela própria se define socialmente entre os humildes e uma mulher de Israel, filha de Abraão (cf. Aranda Pérez, 1986, pp. 23-36; Aparício Rodríguez, 1998, pp. 335-363). É neste contexto, de um Deus que se acredita como salvador, que o hino se alarga aos que são capazes de estremecer diante dele (v.50). Estes são os se opõem radicalmente aos que possuem um coração orgulhoso (v.51b), que se fiam em si mesmos, nas suas extraordinárias capacidades e na sua piedade imaculada. O texto não deixa lugar para dúvidas: os dois grupos são inconciliáveis, os poderosos e os ricos *versus* os de condição humilde e carentes de bens.

Embora não exista, nas palavras do hino, qualquer alusão a outros vínculos que os da fé no Deus das promessas, não deve perder-se de vista que, na perspetiva da comunidade que transporta este texto, esta mulher está grávida de um filho que é confessado como a resposta do Deus poderoso e misericordioso às aspirações religiosas dos que o temem e às aspirações sociopolíticas dos pobres e mais frágeis (cf. Gerber & Keith, 2009, pp. 295-308). A linguagem sobre o agir de Deus, face aos

arrogantes e poderosos, evita os estereótipos da vingança. Privilegia, antes, a confissão de que o seu poder é de tal modo salvador e misericordioso, que ao inclinar-se para aqueles que são mais frágeis, expõe o agir dos poderosos à sua própria perversidade e fragilidade (v.55). No texto, não se descobre o rasto de uma tentativa de definição de Deus (cf. Dupont, 1980). Trata-se de um discurso crente que privilegia a inscrição simbólica numa genealogia e numa história coletiva, enquanto mediações da pertença religiosa.

A referencialidade sociorreligiosa do Magnificat

É impossível retomar aqui, ainda que de forma sucinta, toda a história da redação deste hino. As diferentes exegeses têm debatido até à exaustão as suas origens linguísticas e sociorreligiosas, oscilando entre as influências de um judeo-cristianismo e de um pagano-cristianismo. Se o contexto ritual e orante das primeiras comunidades é relevante, não menos é a consideração do contexto social das comunidades cristãs que estão na origem destas tradições textuais, constituídas por grupos de diversas origens: crentes convertidos do judaísmo oriundos da Palestina e da diáspora judaica; os convertidos do paganismo, entre eles muitos escravos (cf. Valentini, 1987, pp. 97-99). Tenha-se em conta que o movimento de Jesus se desenvolve na Galileia, um lugar empobrecido pelo alheamento dos proprietários (cf. Lc 20,9) e pelas revoltas do século I contra a ocupação romana e contra os impostos; que a pobreza era também real entre os cristãos de Jerusalém (cf. Gl 2,10; 1Cor 16,1-4); que a pregação cristã na diáspora atingiu as classes menos privilegiadas, tal como o comprova o facto de muitos dos membros das comunidades paulinas serem escravos convertidos (cf. 1Cor 12,13; Fl; Ef 6,5); então, não é difícil escutar, nas palavras do Magnificat, a afirmação de um Deus que salva, um Deus Poderoso que intervirá em favor dos desprotegidos (cf. Neves, 1994; Boff, 2000).

Na obra *The social World of Luke-Acts*, Jerome Neyrey caracteriza o acontecimento cristão, neste universo sociorreligioso, como «um virar de pernas para o ar», citando At 17,6 (cf. 1999, pp. 271-272). Aqui, o autor do texto cristão refere que os judeus de Tessalónica veiculavam, precisamente, esta acusação: «Estes que andaram revirando o mundo inteiro. Agora estão também aqui [...]». Alguns intérpretes do protocristianismo tendem a sublinhar que os cristãos se autorrepresentavam não só como discípulos de um mestre, mas também como fazendo parte de um movimento capaz de subverter a ordem e a estrutura do mundo. Esta leitura funda-se, também, na observação de que o judaísmo entendeu Jesus, Estêvão, Paulo e outros cristãos

como aqueles que estavam a subverter o mundo judaico, acusando-os de atacar as suas principais instituições: o templo e a Lei (cf. Hamel, 1979, p. 84).

É provável que perante estas acusações, os cristãos procurassem oferecer uma interpretação diferente da sua posição. Num contexto de celebração ritual, as palavras do Magnificat podem estar ao serviço deste ato de interpretação religiosa: a manifestação cristã de um júbilo inaudito diante da salvação que o Deus de Israel realizara plenamente em Jesus Cristo. Nesta perspetiva, a voz feminina do Magnificat assume a voz da comunidade cristã, dando lugar a uma interpretação da memória cristã enquanto medium das possibilidades de reconversão dos valores corrompidos, operação simbólica que passa pela ideia de um mundo às avessas (cf. Noland, 1995, 22-29). A ideia de uma memória entre dois mundos, numa encruzilhada, capaz de prometer um mundo alternativo, encontra uma forte correlação com o programa composicional de João Madureira, mesmo se a leitura do compositor segue a via de uma interpretação desritualizada e universalista (cf. Madureira, 2015, pp. 347-353).

Conclusão

No quadro das dinâmicas sociais recorrentemente interpretadas a partir do conceito de secularização, a observação da produção artística é um laboratório eficaz para a compreensão dos jogos de tensão e transação. Nos modelos de investigação mais reproduzidos, o olhar distribui-se recorrentemente por dois cenários: por um lado, o cenário ritual-litúrgico, que continua a mobilizar mediações estéticas; por outro, a esfera pública enquanto lugar de tensões, muitas vezes resultantes de processos de reutilização da memória religiosa, sob formas novas de *contrafactura*, desvinculados das autoridades e instituições que gerem a transmissão dessa memória. A obra que aqui se analisou, e o seu contexto expositivo e performativo, situam-se neste segundo cenário. Não se trata de uma arte «de igreja» (no sentido de outrora, de *musica da chiesa*). Mas também não se deixa explicar a partir da lógica de «paródia»¹⁶ - ou seja, a reutilização de um estrato de memória para fins estranhos à sua própria genealogia. No caso do *Magnificat* de João Madureira, a memória

¹⁶ “Paródia” não tem aqui um sentido pejorativo, descreve um processo. Aproxima-se do sentido de *contrafactura*, em uso no século XVI, para caracterizar processos composicionais que partiam de um modelo pré-existente. Este modelo, por vezes, nenhuma afinidade tinha com o carácter ou a função da obra final. Estas apropriações podiam afetar o texto (um texto antigo com uma nova música) ou o texto e a música (adaptação e desenvolvimento de um elemento musical com um texto novo). A utilização da *chanson* «*Malheur me bat*» de Ockghem na Missa de Josquin des Prez, que tomou o mesmo nome, será um dos exemplos históricos mais conhecidos. Tenha-se em conta que, na historiografia, essa missa é designada de «missa de paródia» ou «de imitação» e, no seu tempo, seria identificada como «missa de imitação (paródia) de *Malheur me bat*».

religiosa oferece-lhe uma narrativa enraizada numa tradição, uma voz coletiva, uma proposta de interpretação dos sentidos da história humana. É certo que o compositor não se coloca perante o texto como aquele músico que exerce um serviço no campo religioso, construindo um suporte expressivo para a experiência ritual e celebrativa de uma comunidade de pertença – liturgia, no sentido moderno. Mas também se mostrou que a sua leitura do texto cristão se enraíza na genealogia e arqueologia do texto. Dificilmente esta atitude estética pode ser explicada, por isso, a partir do conceito de *détournement* (desvio) de Duchamp (cf. 1994). No entanto, sublinhe-se também que a sua leitura não está ao serviço do reforço de uma identidade coletiva (eticização) ou da confirmação de uma tradição (ortodoxização). Apresenta-se como a proposta de um valor universal que o compositor lê numa tradição particular. A possibilidade de uma leitura da história a partir do lugar da vítima ou do pobre não visa a apologia de um credo, mas o esboço de uma utopia política partilhável – no sentido em que a criação estética sinaliza um lugar totalmente outro em relação à ordem do mundo vigente. A leitura de João Madureira encontra-se assim enraizada (*radix*), mas essa memória é reelaborada como matriz (*matrix*) de uma possibilidade de transformação do mundo¹⁷.

Numa obra marcante da sociologia da religião do final do século XX, Danièle Hervieu-Léger (cf. 1999, pp. 71-88) mostrava que os processos de transmissão religiosa, nas sociedades modernas – enquanto parte dos processos de transmissão cultural –, passam pela combinação moldável de quatro dimensões: a comunitária, a cultural, a ética e a emocional. Interessou-lhe, sobretudo, ver estas dimensões enquanto polos em tensão. No que a este estudo diz respeito, a tensão entre o polo comunitário e o polo ético tem uma particular relevância. A dimensão comunitária da transmissão concerne ao conjunto de marcas sociossimbólicas que definem as fronteiras do grupo religioso, permitindo delimitar as pertenças. Esta dimensão comunitária reenvia para a definição formal e prática das pertenças: ser-se circuncidado, ser-se batizado, praticar fielmente os cinco pilares do Islão, etc. A dimensão ética descobre-se nas formas de aceitação dos valores ligados à mensagem religiosa, veiculada por uma tradição particular. Esta dimensão ética da identificação pode encontrar-se, nos quadros sociais atuais, desarticulada da anterior. Na medida em que uma mensagem religiosa apela a uma economia de valores universais, o reconhecimento desses valores pode deixar de depender de um quadro de estrita

¹⁷ Esta dialética entre *radix* e *matrix* foi recentemente explorada por Teresa Bartolomei, num ensaio teológico-político, que visa propor um modelo de universalização inclusiva face à tendência de particularismo exclusivo. Procura-se ir além de uma alternativa entre a figura política da comunidade única abstrata e a ideia de identidades coabitantes com histórias particulares incomensuráveis (cf. Bartolomei, 2018).

pertença. Neste caso, a descoberta do universal na memória transmitida vai exigir outros recursos para se pensar a singularidade. O alcance universal da proposta ética pode ser vivido no quadro de uma dissolução da tradição enquanto manifestação de singularidades.

Estas dimensões, comunitária e ética, estão, na perspectiva de Danièle Hervieu-Léger em tensão. Por um lado, as religiões universais propõem uma mensagem cujo alcance ético visa a humanidade inteira e cada indivíduo em particular. Mas na medida em que se constituem como comunidades de escolhidos, aquele apelo universal confronta-se com uma teologia da eleição. Quando esta tensão entre a universalidade ética da mensagem e a singularidade identitária da comunidade é levada ao limite – num contexto em que cada polo se autonomiza do outro – a referência parcial a uma das dimensões pode produzir efeitos sociais diferentes. O enclausuramento étnico, derivado da sobrevalorização da singularidade, tende a esquecer a sua presença no tempo e no espaço, absolutizando-se. Por outro lado, a diluição das crenças específicas da comunidade num sistema de valores universalmente partilhados pode determinar uma identidade abstrata baseada na pertença à espécie humana, mas esvaziando o significado das histórias múltiplas da humanidade.

De alguma forma esta tensão está presente no programa composicional de João Madureira. É certo que a sua leitura do *Magnificat* se enraíza na genealogia crente do texto. No entanto, o compositor constrói a sua interpretação fora de qualquer quadro de etnicização ou eclesificação. Essa leitura não toma o texto como um território de identidade, mas como uma trama aberta que permite a descoberta de valores não redutíveis ao particularismo de uma tradição. Este é o principal efeito político da operação estética moldada pelas «artes de fazer» de João Madureira. Note-se que o compositor estabelece um nexo entre a sua criação e o imperativo de reabilitação da política (cf. Madureira, 2015). Esse gesto intelectual pode encontrar vias exploratórias a partir da observação de Jacques Rancière acerca da importância do político das linguagens artísticas contemporâneas. Na sua perspectiva, essa ênfase é uma consequência da falência dos grandes sistemas explicativos e da erosão das palavras-de-ordem agregadoras. No entanto, Rancière sublinha que a capacidade política das provocações artísticas carece da articulação a movimentos sociais e políticos para obter a visibilidade necessária (cf. Rancière, 1994; 2004).

Referências bibliográficas

APARÍCIO RODRÍGUEZ, A. El *Magnificat* desde la humillación. *Ephemerides Mariologicae*, vol. 48, 1998, pp. 335-363.

- ARANDA PÉREZ, G. El *Magnificat*, el Evangelio proclamado por María. *Ephemerides Mariologicae*, vol. 36, 1986, 23-36.
- BARTOLOMEI, Teresa. *Radix, Matrix: Community belonging and the ecclesial form of universalistic communitarism*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2018.
- BOFF, Maria Lina. A fala de Maria no magnificat aos povos do terceiro milénio: para uma mística evangélica. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 60, 2000, 619-640, 859-879.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Poesia Lírica: Luís Vaz de Camões*. Org., prefácio e notas de Hernâni Cidade. Lisboa: Verbo, 1971.
- CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA RELIGIOSA (Org.). *Portugaliae monumenta misericordiarum*. Vol. 1: Fazer a história das Misericórdias. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien: I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990 [1980].
- CHEYRONNAUD, Jacques. *Musique, politique et religion: de quelques menus objets de culture*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- CHOUVEL, Jean-Marc. «Avec le temps, il n'y a pas de forme sans mémoire...». In: OLIVE, Jean-Paul et. al.. *Musique et mémoire*. Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 47-56.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta: O olho da história*, 3. Lisboa: KKYM & EAUM, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1994.
- DUPONT, Jacques. Le Magnificat comme discours sur Dieu. *Nouvelle Revue Théologique*, vol. 102, 1980, 321-343.
- GERBER, D.; KEITH, P. *Les Hymnes du Nouveau Testament et leurs fonctions*. XXII^e congrès de l'Association Catholique Française pour l'Étude de la Bible (Strasbourg, 2007). Paris: Cerf, 2009.
- GIL, Inês. The Secular Age of Film in Portugal. In: MENDONÇA, J. T. et al. (Org.). *Religion and Culture in the Process of Global Change: Portuguese Perspectives*.

Washington D.C.: The Council for Research in Values and Philosophy, 2015, 153-160.

GROYS, Boris; WEIBEL, Peter (Org.). *Medium Religion: Faith, Geopolitics, Art*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968 [1949].

HAMEL, E. Le Magnificat et le renversement des situations: réflexion théologico-biblique. *Gregorianum*, vol. 60, 1979, 84.

HEARTNEY, Eleanor. *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*. New York: Midmarch Arts Press, 2004.

HERVIEU-LÉGER, Danièle. *Le pèlerin et le converti: La religion en mouvement*. Paris: Flammarion, 1999.

MADUREIRA, João. Reabilita a política na experiência de revisitação do «Magnificat». *Communio*, vol. 32, n. 3, 2015, pp. 347-353.

MANOEL, Francisco d'Orey. «Visita» a 516 anos de «ação» por boas causas. In: MONTENEGRO, Maria Margarida *et al.* (Org.). *Visitação. O arquivo: memória e promessa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2014, pp. 133-146.

MÁRQUEZ CALLE, M. *La imagen de Dios en el Magnificat*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1994.

MERINI, Alda. *Magnificat: un incontro con Maria*. Milano: Frassinelli Editore, 2002.

MONTEIRO, Manuel Hermínio *et al.* (Org.). *Rosa do mundo: 2001 poemas para o futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MONTENEGRO, Maria Margarida *et al.* (Org.). *Visitação. O arquivo: memória e promessa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2014.

NEVES, Joaquim Carreira das. Sociodrama sobre o Magnificat. *Bíblica*, vol. 2, 1994, pp. 157-161.

NEYREY, Jerome H. (Ed.). *The Social World of Luke-Acts: Models for Interpretation*. Peabody MA: Baker Academic, 1999.

NOLAN, Mary Catherine. *The Magnificat, Cantic of a liberated people: A Hermeneutical Study of Luke 1:46-55*. Doctoral Dissertation. Dayton Ohio: University of Dayton, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Esthétique de la politique et poétique du savoir. *Espaces Temps*, n° 55-56, 1994, pp. 80-87.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Ed. Galilée, 2004.

SÁ, Isabel dos Guimarães. As idades da Misericórdia de Lisboa: velhos e novos pobres. In MONTENEGRO, Maria Margarida *et al.* (Org.). *Visitação*. O arquivo: memória e promessa. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2014, pp. 149-160.

SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

VALE, Paulo Pires do Vale. Visitação e errância: expor-se ao arquivo. In: MONTENEGRO, Maria Margarida *et al.* (Org.). *Visitação*. O arquivo: memória e promessa. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2014, pp. 7-19.

VALENTINI, Alberto. *Il Magnificat: genere letterario, struttura, esegesi*. Bologna: EDB, 1987.

VENÂNCIO, Renato Pinto (Org.). *Uma história social do abandono das crianças*. De Portugal ao Brasil: séculos XVIII-XX. São Paulo: Alameda; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.

Recebido: 06/04/2018

Aprovado: 27/04/2018