

A “Liturgia de Cristal” do *Quarteto para o Fim dos Tempos*: música aberta e *autopoiesis*

MARÍLIA SANTOS

Marília Santos é doutoranda e mestre em Música, pelo Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal da Paraíba. Durante o mestrado desenvolveu uma pesquisa sobre a música armorial e suas influências, sob a orientação do prof. Dr. Carlos Sandroni. Suas pesquisas estão voltadas para a música brasileira e têm abordado aspectos diversos como políticas públicas, patrimônio, educação, performance, culturas populares. Tem artigos publicados em países da América e da Europa, poesias em livro (*O Amor*) e periódico (*Poema Feminista*), composição (*Paisagem de Verão*) estreada no Brasil e gravada em Portugal.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5187271450752020>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0043-0863>

RESUMO

A “Liturgia de Cristal” é o primeiro movimento do *Quarteto para o Fim dos Tempos*, de Olivier Messiaen. Foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, quando o compositor estava em cárcere, como prisioneiro de guerra. Apresento nesse artigo uma discussão em torno da “Liturgia de Cristal”, considerando os conceitos de música – ou obra – aberta e *autopoiesis*. Aponto como, dependendo do olhar apreciativo, e de como a obra transcende, é possível realizar diferentes interpretações da mesma obra. Para uma compreensão mais ampla, contextualizo o século em que a música foi composta, falo um pouco sobre a vida de Olivier Messiaen, assim como das peculiaridades da sua forma de criar. Para, a partir de um conhecimento histórico-musical e uma apreciação estética, refletirmos sobre música. É um trabalho qualitativo, baseado em pesquisa bibliográfica de estudiosos da História, da História da Música e da Musicologia, principalmente. A primeira elaboração desse artigo ocorreu para cumprir requisitos da disciplina “Estética e Estruturação Musical”, cursada em 2014.1, em uma das graduações em Música da Universidade Federal de Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE

Messiaen: crítica e interpretação; *Quarteto para o Fim dos tempos*: “Liturgia de Cristal”; Música Aberta; *Autopoiesis*; Música Francesa.

ABSTRACT

The “Crystal Liturgy” is the first movement of the *Quartet to the End of Time*, by Olivier Messiaen. It was written during World War II, when the composer was in prison, as a prisoner of war. I present in this paper a discussion around the “Crystal Liturgy”, considering the concepts of music – or piece – open and *autopoiesis*. I point out how, depending on the appreciative look, and how the piece transcends, it is possible to carry out different interpretations of the same piece. For a broader understanding, I contextualize the century in which the music was composed, I talk a little about the life of Olivier Messiaen, as well as the peculiarities of his way of creating. For, from a historical-musical knowledge and an aesthetic appreciation, we can reflect on music. It is a qualitative work, based on bibliographic research by scholars of History, History of Music and Musicology, mainly. A first draft of this article was created to fulfill the requirements of the course “Aesthetics and Musical Structuring”, taken during the 2014.1 term, in one of the Music undergraduate programs at the Federal University of Pernambuco.

KEYWORDS

Messiaen: criticism and interpretation; *Quartet for the End of Time*: “Crystal Liturgy”; Music Open; *Autopoiesis*. French Music.

1. Introdução

“Não haverá mais tempo” – Anjo do Apocalipse

A Era da Catástrofe, como ficou conhecido o século XX, segundo Hobsbawm (2003), no campo da música erudita, ou para concerto – como algumas pessoas têm preferido nomear esse *nicho* musical – apresentou várias formas de criação. A primeira metade do século passado viveu uma desagregação do sistema musical que dominava os dois séculos anteriores, basicamente de Johann Sebastian Bach (1685-1750) a Richard Strauss (1864-1849) (GROUT; PALISCA, 2007). Novas formações musicais surgiram e os compositores sentiam-se mais livres para criar com as diversas possibilidades. O aparecimento de diferentes tecnologias, e até mesmo a mudança rápida de pensamentos, de estruturas, de identidades, provocaram modificações nos processos criativos.

Durante o século XX muitos compositores da música erudita se sobressaíram pelas maneiras inovadoras como utilizavam elementos rítmicos, melódicos, dos timbres, das alturas, dos acordes em suas composições. Dentre eles destaco nesse texto Olivier Messiaen. Este chegou a produzir seus próprios padrões para usar em suas composições. Criou, inclusive, acordes, como o místico. Com uma mistura de misticismo, espiritualidade, fé católica e estudo sobre os cantos dos pássaros, Messiaen apresentou um caráter diferente de fazer música. Levou para as salas de concerto um jeito peculiar de ouvir e soar o mundo.

Uma das suas principais obras, o *Quatuor pour la Fin du Temps* (Quarteto para o Fim dos Tempos), composta em cárcere de guerra, que tem como o primeiro movimento a “Liturgia de Cristal” (Liturgia de Cristal), reflete muito da sua característica composicional. Apresento nesse artigo uma discussão em torno da “Liturgia de Cristal”, considerando os conceitos de música – ou obra – aberta e *autopoiesis*. Aponto como, dependendo do olhar apreciativo e de como a obra transcende, é possível realizar diferentes interpretações da mesma música. Para uma compreensão mais ampla, contextualizo o século em que a música foi composta, falo um pouco sobre a vida de Olivier Messiaen, assim como as peculiaridades de sua forma de criar. Para, a partir de um conhecimento histórico-musical e uma apreciação estética, refletirmos sobre

música. É um trabalho qualitativo, baseado em pesquisa bibliográfica de estudiosos da História, da História da Música e da Musicologia, principalmente.

2. A Era da Catástrofe: música, arte e Olivier Messiaen

Música, arte e contexto social

De acordo com Hobsbawm, o século XX está marcado pelas duas Grandes Guerras Mundiais. Esses eventos catastróficos envolveram as principais potências globais, o que levou a uma descentralização do centro econômico do planeta. Além disso, o mundo do final da década de 1980 foi consequência, principalmente, do impacto causado pela Revolução Russa de 1917 (HOBSBAWM, 2003).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) envolveu praticamente todo o continente europeu, com exceção da Espanha, dos Países Baixos, dos três países da Escandinávia e da Suíça. O crescimento e a competição econômica eram os principais fatores da rivalidade política. Já a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) teve Alemanha, Japão e Itália como os principais agressores, e Adolf Hitler (1889-1944) como a figura central da sua causa (HOBSBAWM, 2003).

Hobsbawm coloca que, após o término da Segunda Guerra, a humanidade acabou entrando num momento de crise, uma espécie de Terceira Guerra Mundial: a Guerra Fria (1947-1991), que aconteceu entre duas grandes potências econômicas da época: os Estados Unidos e a URSS (União Soviética). A Guerra Fria dominou o cenário internacional da segunda metade do século XX. Os Estados Unidos, continua Hobsbawm, passaram a ter controle e predominância sobre o mundo capitalista, muito além do Hemisfério Norte e dos oceanos que os banham, assumindo uma espécie de velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais (HOBSBAWM, 2003).

Dos anos 1945 aos anos 1970, continua Hobsbawm, o mundo viveu a Era de Ouro na economia. Mais especificamente os países capitalistas. Todavia, a riqueza foi desfrutada apenas por uma parcela pequena da população. O mundo industrial se expandiu por todo planeta, incluindo países capitalistas e socialistas, até mesmo o “Terceiro Mundo”. Esta também foi a “Era do automóvel” (HOBSBAWM, 2003).

Hobsbawm explica que o pós-guerra vivenciou coisas como o apogeu e o grande sucesso de empresas. Bens e serviços que eram restritos somente a uma minoria passaram a ser produzidos para um mercado em massa. Para muitos historiadores, a extensão em que o surto econômico parecia movido pela revolução tecnológica é o que houve de mais impressionante nesse período. Com o desenvolvimento das diversas tecnologias, a mão de obra acabou diminuindo. Somente nas décadas após 1973 é que o choque da tecnologia gerada pela alta pesquisa na indústria se tornou algo substancial (HOBSBAWM, 2003). Todos esses acontecimentos, as guerras, as transformações e descobertas, influenciaram a maneira de fazer arte e música.

De acordo com Hobsbawm (2003), em 1914 tudo aquilo que de maneira geral pode ser chamado de Modernismo já encontrava-se bem definido: o cubismo, o expressionismo, o abstracionismo puro na pintura, o funcionalismo e a ausência de ornamentos na arquitetura, o “abandono” da tonalidade na música, o rompimento com a “tradição” na literatura. O autor acredita que na arte só houveram duas novas formas no mundo da vanguarda “estabelecida” após 1914: o dadaísmo, que se transformou no ou antecipou o surrealismo na metade ocidental da Europa, e o construtivismo soviético no mundo oriental.

Segundo Kerr, a respeito da arte e da música,

Duas grandes revoluções marcaram a passagem do século XIX para o XX. A primeira sucedeu no cerne da própria arte musical, na sua linguagem, por meio da quebra dos modelos tradicionais do fazer e do ouvir. Sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, artistas modernistas ou modernos distanciaram-se da arte dos tempos anteriores, principalmente do passado mais próximo – o romantismo –, e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte. Essa nova arte atendia aos desejos de um novo mundo – o das máquinas, das fábricas, da mecanização, das grandes cidades que surgiam com seus problemas. Além disso, destinava-se a um novo ser – diferente, mais consciente, torturado ou acomodado e que não deveria ser deixado pacificamente sentado fruindo arte. Dependendo da filiação a um dos muitos ideários e movimentos estéticos vigentes na época, “a música” assumiu diferentes funções e aglutinou ideologias incompatíveis. (KERR, 2020, p. 57)

A arte e a música passavam, cada vez mais, a se mostrar muito mais políticas e ideológicas. No caso da música, não apenas um modo de lazer, de “fruição”, de algo para ser somente contemplado. Além disso, adaptava-se ao meio industrial, eletrônico, tecnológico emergente. Na estética, nos processos criativos musicais, também foram observados alguns fenômenos, como mostram Grout e Palisca. Compositores passaram a tentar manter maior controle de suas obras, escrevendo dinâmicas exacerbadas, os modos de ataques, de tempos, indicações específicas de metrônomo, por exemplo (GROUT; PALISCA, 2007).

Possivelmente essa necessidade de controlar a própria composição e, conseqüentemente, a performance do intérprete, pode estar relacionada com o fato de o mundo tornar-se cada vez mais acelerado. Assim como por conta das várias tragédias globais que aconteceram, desde as grandes guerras, até as diversas pandemias do século XX. Porém, segundo Grout e Palisca (2007), esse controle musical quase total só aconteceu, na prática, em obras eletrônicas.

Além da intenção e da tentativa de controle na criação musical, outras mudanças ocorreram nesses procedimentos composicionais. Surgiu, por exemplo, o dodecafonismo, com Schoenberg (1874-1951) (GROUT; PALISCA, 2007).

O sistema tonal, baseado no movimento da tensão ao repouso, da dominante para a tônica e nos modos maior e menor, era também o organizador dos princípios rítmicos e fornecia suporte à forma musical. A quebra desse sistema hierárquico e a liberação dos doze tons da escala, que passaram a ser tratados todos como iguais, foram formalmente realizadas por Schoenberg em 1924. No primeiro momento, não parecia um rompimento tão sério, visto que seu próprio autor entendia o dodecafonismo – nome dado a essa organização em doze tons – mais como um método de compor do que um novo sistema, mas foi suficiente para assustar os compositores e ouvintes tradicionais [da época]. E veio a criar um ambiente de ruptura e de descaso tão forte para com a música [erudita] do passado que aqueles que não se decidiam pela vanguarda (qualquer uma) eram duramente criticados e deixados de lado. (KERR, 2020, p. 58)

Ao observar sistemas, métodos, formas novas de composição, muitos compositores enxergavam isso como uma afronta à música chamada tradicional. É importante destacar que durante o século XX a arte e a música vivenciaram um momento em que a diversidade criativa passou a se expandir de maneira muito mais acelerada. Esse é um movimento que continua acontecendo, como pode ser observado no século atual. Inclusive, nesse caso, por forte influência da internet e das diversas tecnologias contemporâneas que estão modificando a maneira de viver, de se comunicar, de estar em e criar o mundo. E, é claro, o modo de produzir, distribuir e consumir música.

Grout e Palisca destacam que a utilização de instrumentos eletrônicos foi algo bastante comum entre os compositores na segunda metade do século XX. Muitos deles influenciados pelas criações das trilhas sonoras para o cinema. Mas essa prática é algo que pode ser observado já na primeira metade do século passado. Compositores como Olivier Messiaen (1908-1992) faziam uso de instrumentos eletrônicos em suas performances ao vivo, por exemplo (GROUT; PALISCA, 2007). Entretanto, não foi exatamente por isso que ele teve mais destaque em sua carreira musical.

Olivier Messiaen

Olivier Messiaen (Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen) foi um compositor francês. De acordo com Abreu (2009) e Moreira (2008), Messiaen nasceu em Avignon, em 10 de dezembro de 1908. Era filho da poetisa Cécile Sauvage, que escreveu, inclusive, o ciclo de poemas *L'âme en bourgeon* quando estava grávida dele. Messiaen gravou improvisações para órgão utilizando esses poemas como base, e escreveu, em 1991, “o prefácio para a reedição desse ciclo de poemas” (ABREU, 2009, p. 2). Cécile Sauvage também estudava a rítmica grega. O pai de Olivier Messiaen, Pierre Messiaen, dava aulas de literatura inglesa e chegou a traduzir a obra completa de William Shakespeare (ABREU, 2009, p. 2; MOREIRA, 2008, p. 11).

Segundo Abreu (2009, p. 2), Messiaen viveu parte da infância em Grenoble, tendo se mudado para este lugar, com sua mãe, no início da Primeira Guerra Mundial.

Grenoble fica situada perto das montanhas as quais irão marcar intensamente Messiaen. Foram estas montanhas em particular, que

Messiaen teve em mente em diversas obras, nomeadamente em 'Montagnes', terceiro andamento do ciclo vocal Harawi (1945), ou em 'Les Mains de l'abîme' do Livre d'Orgue (1951), ou ainda 'Chocard des Alpes' da obra Catalogue d'Oiseaux (1956-58). Para além destas podemos ainda acrescentar a obra orquestral *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) para a qual ele indica no prefácio da edição da obra que esta deve ser apresentada em grandes espaços entre os quais espaços abertos, ao ar livre e nas montanhas. É nesta altura, em Grenoble, que por iniciativa própria começa a tocar piano e a compor. Ele próprio, numa entrevista que concede mais tarde refere '... ao voltar para casa, todas as quintas-feiras e domingos, dedicava-me a tocar, completamente sozinho, num piano velho que tínhamos e, também completamente sozinho, comecei a compor'. Data deste tempo a sua primeira composição que escreve para piano, em 1917, baseada num poema de Tennyson, *The Lady of Shalott*. (ABREU, 2009, p. 2-3)

Em 1918 foi morar em Nantes, onde viveu por aproximadamente um ano. Nessa cidade teve as primeiras aulas de piano e harmonia. Seus professores foram Mlle Veron, Gotran Arcouët e Jean Gibon. Messiaen começou a aprofundar o estudo de obras de Wolfgang Mozart (1756-1791), Christoph Gluck (1714-1787), Hector Berlioz (1803-1869), Maurice Ravel (1875-1937) e Claude Debussy (1862-1918). A ópera *Pelléas et Mélisande*, de Debussy – apresentada a Messiaen por Gibon –, influenciou o desenvolvimento dele como compositor (ABREU, 2009, p. 3; MOREIRA, 2008, p. 13). Em entrevista ele chegou a afirmar: “a partir dessa altura, toquei a partitura com grande emoção e atrever-me-ia a dizer que, desde então fui compositor. Esta obra decidiu definitivamente a minha vocação criadora” (MESSIAEN *apud* ABREU, 2009, p. 3).

Abreu (2009) explica que Messiaen mudou-se, em 1919 e com sua família, para Paris. Ingressou, aos 11 anos, no Conservatório de Paris, onde ficou até 1930. Para Abreu, a essência da sua obra está baseada numa religiosidade intensa, na sua fé católica profunda. Seu entendimento e fascínio pela obra de Debussy e Stravinsky, continua Abreu, também influenciaram a criação do compositor. Sua concepção de música é extremamente singular. Ele procura “um universo mais estático e descontínuo, abandonando a lógica

predominante e convencional na composição musical ocidental, da continuidade, da elaboração dinâmica, do desenvolvimento” (ABREU, 2009, p. 3-4). Buscou inspiração em culturas distintas da sua, inclusive na oriental, em épocas diferentes e no canto dos pássaros (ABREU, 2009, p. 4).

Pinto e Moreira (2009) explicam que, numa edição póstuma do *Traitè de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie*, Messiaen apresentou pesquisas sobre questões rítmicas, o cantochão, o canto dos pássaros e a utilização, feita por Debussy, de estruturas modais e acordais, e suas cores. Nesse trabalho aparecem as influências antigas, como as gregas, como pode ser lido em Pinto e Moreira:

No primeiro tomos do *Traitè*, ao expor os fundamentos da *métrica grega*, Messiaen estabelece uma correspondência entre a mínima e o signo longo (–) e a semínima e o signo curto (~), e em seguida apresenta uma listagem de figurações rítmicas. [...]. Segundo Messiaen, estas unidades rítmicas (chamadas pés rítmicos) podem se agrupar, duas a duas, formando metros. Estas, por sua vez, se reúnem para o desenvolvimento de versos, que são as unidades formadoras de uma estrofe (Messiaen 1994a: 82). Finalmente, o compositor aplica sua leitura da métrica grega, baseada em correspondências inexatas entre as durações, como princípio de construção de estruturas rítmicas (MESSIAEN, 1994a: 173-4). (PINTO; MOREIRA, 2009, p. 2)

O signo longo e o signo curto se assemelham, respectivamente, aos sinais gráficos *mácron* e *bráquia*, utilizados na língua latina. Curiosamente, segundo Rónai, o *mácron* tem uma função mais longa (indica vogal longa), enquanto a *bráquia* tem uma função mais curta (indica vogal breve) (RÓNAI, 1999-2000, p. 7).

Sobre a utilização, feita por Messiaen, de elementos orientais na composição, mais especificamente aqueles buscados na Índia, o *Traitè de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* também apresenta, segundo Pinto e Moreira, detalhes sobre isso:

Ao reportar-se às *ragas* indianas, Messiaen apresenta quatro configurações nominadas tradicionalmente segundo a região da Índia em que são praticadas, ou segundo a divindade a elas associada. *Bharata*, o

assim chamado sistema clássico da Índia, é uma destas configurações, relacionada à redação de uma série de tratados escritos em sânscrito – entre eles, o *Samgītaratnākara*, escrito por Śarīgadeva na primeira metade do século XIII, que contém uma tabela com 120 *deśitālas*, ou padrões rítmicos (Messiaen 1994a: 250), listada no tratado e acompanhada por comentários do compositor, que exemplificam a origem de seus próprios conceitos composicionais. (PINTO; MOREIRA, 2009, p. 3)

Sua procura em realizar uma música que apontasse para qualidades humanistas e espirituais, principalmente, e sua relação com os cantos dos pássaros são, talvez, o principal diferencial do compositor, que permite que sua obra continue transcendendo épocas, lugares, tempos, num processo de *autopoiesis*.

Como coloca Moreira,

Desde a infância, o compositor percebeu de maneira distinta o drama literário, a poesia grega, a ópera, os sons e as formas da natureza, os serviços religiosos, o amor divino e o amor materno. Observamos que a infância solitária em Grenoble o aproximou precocemente aos clássicos dos dramas literário e grego dos seus pais, dos rituais católicos, da beleza natural da região, das partituras de ópera e do piano. Somados à afinidade pessoal pela arte e à admiração que nutria pela mãe poeta, formaram uma visão pessoal pouco convencional a respeito da arte e da existência humana. (MOREIRA, 2008, p. 15)

Para Abreu (2009 p. 4), essa concepção de Messiaen permitiu que ele tratasse tempo, ritmo, altura, harmonia, timbre e intensidade de forma diferente do que em sua época era habitual na música erudita. Em *Le Banquet céleste*, por exemplo, o andamento lento e a duração longa dos acordes permite que a sensação marcada da métrica, de movimento, não seja percebida, “criando uma atmosfera de tempo suspenso” (ABREU, 2009, p. 4).

Como coloca Abreu, em junho de 1932 Messiaen casou-se com Claire Delbos, também compositora e violinista. Como presente de casamento escreveu para ela o *Thème et variations*, para violino e piano. Entre 1936 e 1937 compôs o *Poème pour Mi*, para soprano, com acompanhamento de piano ou orquestra, homenageando a esposa mais uma vez. Mi era como ele a chamava.

Nesse período, na obra *La Nativité du Seigneur* (1935), o compositor utiliza, pela primeira vez, um sistema rítmico e uma estrutura melódica e harmônica próprios (ABREU, 2009, p. 4).

Abreu (2009) enfatiza que Messiaen foi convocado para prestar serviço durante a Segunda Guerra Mundial. E em maio de 1940 o compositor foi capturado e feito prisioneiro de guerra no campo de concentração de Görlitz, na Silésia, onde permaneceu prisioneiro por dois anos. Esse momento da vida dele foi definidor para a criação de sua mais emblemática composição musical: *Quatuor pour la Fin du Temps* (Quarteto para o Fim dos Tempos), para clarinete, violino, violoncelo e piano. Segundo Abreu, essa é uma das obras mais ambiciosas de Olivier Messiaen.

A obra foi estreada

em circunstâncias insólitas, na própria prisão, perante cerca de cinco mil prisioneiros oriundos de diversos países [...]. São intérpretes o próprio Messiaen, em piano, e três outros músicos também aí detidos - o violoncelista Étienne Pasquier, o violinista Jean Le Boulaire e o clarinetista Henri Akoka. (Abreu 2009, p. 4)

Em 1941 Messiaen foi liberto e voltou à França, onde deu aulas de harmonia no Conservatório de Paris, aponta Abreu. Em 1944 Messiaen publicou o livro *Technique de mon langage musical*, que aborda seus próprios métodos de composição. Em 1947 passou a dar aulas de Análise Musical, e em 1966, de composição. Influenciou compositores como Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001), Paul Méfano (1937-2020), Gilles Tremblay (1938-2014), Gilbert Amy (1936-), Nguyen Thien Dao (1940-2015), Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947-), Kazuoki Fujii (1955-). Na década de 1950 Messiaen dedicou-se a escrever músicas tendo como base o canto dos pássaros. *Chronochromie* (1959-1960) é sua grande obra desse período. Viajou para o Japão com sua outra esposa Ivonne Loriod – Claire havia morrido em 1959 – e escreveu *Sept Haïkai* (ABREU, 2009, p. 5).

Em 1963, continua Abreu, Messiaen compôs *Couleurs de la Cité Céleste*. Entre 1971 e 1974 escreveu *Des Canyons aux Étoiles*, para piano e orquestra, com base em uma das paisagens de Utah, o *Bryce Canyon*, nos Estados Unidos. Em 1977 uma das montanhas do estado recebeu o nome do

compositor: *Mount Messiaen*. Entre 1975 e 1983 criou uma ópera em três atos, com libreto próprio: *Saint François d'Assise*. Em 1984 escreveu sua última grande obra para órgão: *Livre du Saint-Sacrament*. Em 1992, ano de sua morte, finalizou sua última obra: *Éclairs sur l'Au-Delà*. Morreu em 27 de abril, na comuna francesa de Clichy (ABREU, 2009, p. 5-6).

3. A “Liturgia de Cristal” do Quarteto para o Fim dos Tempos: música aberta e autopoiesis

“Entre as três e as quatro horas da manhã, o despertar dos pássaros: um melro ou um rouxinol improvisa sozinho, rodeado por poeiras de som, por uma auréola de chilros perdidos na altitude das árvores. Transpondo isto para um plano religioso, têm o silêncio harmonioso do paraíso.” (PINHO, 2013)

Quarteto para o Fim dos Tempos

O *Quarteto para o Fim dos Tempos* é uma das obras mais emblemáticas da história da música erudita ocidental, tanto pela sua originalidade sonora (rítmica, melódica, de textura, de harmonia, de instrumentação), quanto pela situação em que foi composta. De acordo com Pinho, a obra foi dedicada ao Anjo do Apocalipse, “que levanta a mão ao céu e diz: ‘Não haverá mais tempo’” (PINHO, 2013).

Pinho (2013) explica que a música foi escrita entre o final de 1940 e o início de 1941. Segundo Rebecca Rischin (2003 *apud* FERNANDO, 2009), Karl-Albert Brüll, que era um dos guardas alemães do campo de concentração no qual Messiaen estava preso, proporcionou materiais para o compositor registrar o que estava compondo, e também condições melhores para ele trabalhar.

No que toca à gênese do quarteto, a princípio o compositor escreveu uma pequena peça para violino, violoncelo e clarinete, intitulada *interméde*, para ser interpretada por outros três prisioneiros: o violinista Jean Le Boulaire, o viloncelista Étienne Pasquier e o clarinetista Henri Akoka, a quem o compositor se juntou, mais tarde, quando conseguiu arranjar um piano. Todo o Quarteto foi escrito progressivamente

à volta desta secção, que acabou por se tornar no seu quarto andamento. Não é certo, todavia, se ao escrever a obra o compositor tinha uma ideia predefinida da sua estrutura final, ou se os andamentos foram acrescentados um a um, [...]. Quanto a isto e para nos limitarmos aos casos mais evidentes, poderemos salientar a estreita relação entre o segundo e o sétimo andamentos e, também, as semelhanças entre o quinto e o oitavo, dois andamentos que são baseados em obras compostas anteriormente – *Fêtes des Belles eaux* (1937) e *Diptyque* (1930). (PINHO, 2013)

De acordo com Pinho (2013), há no *Quarteto para o Fim dos Tempos* uma mensagem religiosa. É algo que acontece em praticamente toda a obra de Olivier Messiaen. Através de sua música, Messiaen procura apresentar sua fé, e a continuidade de algo, e não de um fim. Foi o capítulo dez do Apocalipse de São João, último livro da Bíblia, que o inspirou. Kimizuka explica que “a busca dos processos composicionais, como parte de uma epistemologia, faz com que muitas vezes seja necessário buscar fundamentos em saberes transversais à música” (KIMIZUKA, 2016, p. 164). Para Moreira, os procedimentos que Messiaen utiliza em suas composições “não constituem uma técnica de análise” (MOREIRA, 2008, p. 9).

O quarteto está dividido em oito movimentos: 1. “Liturgie de Cristal” (Liturgia de Cristal); 2. “Vocalise, pour l’Ange qui annonce la fin du temps” (Vocalise, para o Anjo que anuncia o fim dos tempos); 3. “Abîme des Oiseaux” (Abismo dos Pássaros); 4. “Intermède” (Intermédio); 5. “Louange à l’Éternité de Jésus” (Louvor à Eternidade de Jesus); 6. “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” (Dança da fúria, pelas sete trombetas); 7. “Fouillis d’arcs-en-ciel, pour l’Ange qui annonce la fin dus temps” (Amontoado de arco-íris, para o Anjo que anuncia o fim do tempo); 8. “Louange à l’Immortalité de Jésus” (Louvor à imortalidade de Jesus) (MESSIAEN, 1941, p. 27, 33, 41, 43, 46, 49, 62, 76).

A estreia da obra aconteceu em 15 de janeiro de 1941, ainda no campo de concentração. Antes de execução da peça, Messiaen chegou a fazer uma espécie de palestra e disse: “Em primeiro lugar, este quarteto foi escrito para o fim dos tempos, não como um jogo de palavras sobre o tempo de cativo, mas para o fim dos conceitos de passado e futuro: isto é, para o começo da eternidade, e para tal confiei no magnífico texto da revelação...” (MESSIAEN *apud* PINHO, 2013).

No processo criativo do quarteto, Messiaen se utiliza de

“[...] Modos que produzem uma espécie de ubiquidade tonal, melódica e harmónica, transportam aqui o ouvinte em direcção à eternidade no espaço ou ao infinito.” Messiaen fornece-nos uma perspectiva mais subjctiva sobre o contexto da criação e o significado de cada uma das secções, prestando particular atenção às cores e texturas evocadas pelos sons (PINHO, 2013)

Após ser criada, uma obra, nesse caso artística, liberta-se, em certa medida, do seu criador. Conhecer os processos criativos dela é importante para apreciá-la. Além disso, aquele que ouve está rodeado por histórias individuais e coletivas. E é também através desse leque de possibilidades de interpretações que o *Quarteto para o Fim dos Tempos* tem transcendido, (re)constituindo-se através de novos ouvidos apreciativos.

Música aberta e autopoiesis na “Liturgia de Cristal”

Segundo Almeida, durante o século XX as possibilidades de aberturas no olhar artístico passaram a ser mais exploradas e aceitas. Como aberturas o autor chama as ambiguidades que estão presentes em todas as obras de arte (ALMEIDA, 2007, p. 1). Diria que são as diversas possibilidades interpretativas¹ que os “textos” artísticos permitem.

De acordo com Umberto Eco, “a abertura, entendida como ambigüidade (*sic*) fundamental da mensagem artística, é uma constante em qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1991, p. 25 *apud* ALMEIDA, 2007, p. 1).

Dentre as artes, a música se revelou bastante propensa a aberturas, visto ser uma expressão essencialmente não-verbal e não-visual, despojada de objetividade semântica e da qual emergem com vigor concretude e subjetividade. Soma-se a isso o fato de a música ocidental se apresentar como uma forma de expressão artística que compreende um alto grau de mediação, na qual – tradicionalmente – o compositor se expressa ao público por intermédio de um intérprete, e ao intérprete por intermédio de

¹ Irei abordar “interpretação” a partir daqui com o significado com o qual se enxerga a obra. E não como performance.

uma notação musical via de regra incapaz de transmitir com integridade as intenções inerentes à criação e à expressão artística. As possibilidades de distribuição e tratamento de aberturas nessa verdadeira cadeia de transmissão constituem um fértil terreno de reflexão que pode favorecer a elucidação de pontos concernentes à composição, à interpretação, à fruição e, sobretudo, às intersecções entre estas áreas da expressão musical. (ALMEIDA, 2007, p. 1)

As aberturas da música, como colocou Almeida, podem acontecer em vários níveis e situações diferentes. Para este trabalho vou considerar as aberturas interpretativas para a fruição, relacionando-as à “Liturgia de Cristal”, independentemente das nuances que podem ser apresentadas pelos intérpretes. Aqui fruição deve ser compreendida como apreciação, como “o ouvir” atento, artístico.

O primeiro movimento do *Quarteto para o Fim dos Tempos* é, de acordo com as observações de Oliveira, polifônico (OLIVEIRA, 2013, p.41). A “Liturgia de Cristal” está em compasso ternário, um três por quatro (3/4). O que nos sugere várias interpretações, inclusive relacionando o número três com os escritos bíblicos. Messiaen tinha uma fé cristã católica que foi parte da base de suas criações. O quarteto como um todo apresenta um simbolismo cristão, bíblico, com uma promessa de recomeço: o oitavo movimento. A soma do numerador com o denominador do compasso da “Liturgia de Cristal” também remete a um outro número bastante presente na Bíblia: o sete.

Ao falar do tempo nas composições de Messiaen, Taffarelo explica que para o compositor “a ideia de tempo é concebida como uma intuição do movimento, uma medida temporal de um movimento. Assim como a eternidade é uma característica de Deus, o tempo é uma percepção dos demais seres existentes, imanentes” (TAFFARELO, 2013, p, 2). O tempo é a eternidade da música. Ferraz completa dizendo que

O ponto de partida de Messiaen (1994) é aquele do tempo sem antes nem depois, como propõe São Tomás de Aquino ao tratar da eternidade de Deus em sua Suma teológica. Conforme a leitura que Messiaen faz de Tomás de Aquino, esse tempo da eternidade estaria na ausência completa de começo ou fim, “mesmo sendo o mesmo, renova todas as coisas” (FERRAZ, 2014, p. 87)

A “Liturgia de Cristal” é executada pelos quatro instrumentos que compõem o quarteto (violino, clarinete, violoncelo, piano), diferente do terceiro movimento, que é para clarinete solo. O instrumento que inicia a obra, o quarteto como um todo, é o clarinete, mantendo-se sozinho durante os dois primeiros tempos do compasso 1, num piano (p) expressivo. O piano entra no terceiro tempo do primeiro compasso, com um pianíssimo (pp) *legato*. É no tempo fraco do terceiro tempo do compasso 2 que o violoncelo faz sua entrada, com um vibrato na dinâmica pianíssimíssimo (ppp). Por último, na segunda parte do terceiro tempo do compasso três (pensando a divisão do tempo em quatro) é que o violino aparece pela primeira vez, também com um pianíssimíssimo. A título de interpretação, um pianíssimíssimo provavelmente menos forte do que o violoncelo.

Tanto na entrada do clarinete, quanto na do violino, a partitura apresenta a seguinte expressão: “comme un oiseau” (como um pássaro) (Figuras 1 e 3). Esses dois instrumentos dividem-se, performatizando o canto dos pássaros. Na linha do clarinete o compositor utiliza trinados e notas pontuadas (Figura 1), que são repetidos em vários trechos do movimento (Figura 2). Na linha do violino podemos notar a presença de notas curtas, repetidas e pontuadas (Figuras 3, 4, 5).



Figura 1: Clarinete – Compassos 1 e 2. Fonte: (MESSIAEN ,1941, p. 27).

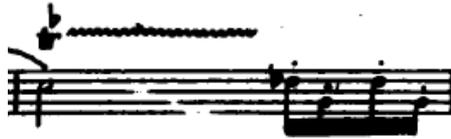


Figura 2: Clarinete – Compasso 9. Fonte: (MESSIAEN, 1941, p. 28).



Figura 3: Violino – Terceiro tempo do compasso 3. Fonte: (MESSIAEN, 1941, p. 27).



Figura 4: Violino – Compassos: 4, 5 e 6. Fonte: (MESSIAEN, 1941, p. 27).



Figura 5: Violino – Compassos: 13 e 14. Fonte: (MESSIAEN, 1941, p. 28).

De acordo com Oliveira, esses dois instrumentos, o clarinete e o violino, apresentam-se de forma melódica. Enquanto a linha do clarinete expõe variações sobre alguns dos “seus motivos constituintes”, como uma espécie do que Oliveira chama de “frases de comentário”, os elementos utilizados na linha do violino são quase totalmente inalterados, levando em consideração os “seus motivos constituintes” (OLIVEIRA, 2013, p. 44-45).

Existe, nesse movimento, uma “separação” em dois grupos de instrumentos – ou de linhas: o clarinete e o violino; e o violoncelo e o piano. Não é que esses dois grupos ajam em oposição. Pelo contrário, se complementam, como os pássaros que voam através do céu no horizonte.

Teixeira explica que

No prefácio da partitura, Messiaen descreve duas atmosferas distintas a propósito do primeiro andamento do seu Quarteto: o “despertar dos pássaros” e o “silêncio harmonioso do céu”. De acordo com Pople (1998), essas camadas (ou ambientes) associam-se a dois grupos distintos de instrumentos, respetivamente aos dois mais agudos (violino e clarinete) e aos dois mais graves (violoncelo e piano). Essas duas camadas são utilizadas de modo completamente antagónico, mas coexistem e dialogam entre si ao longo do andamento. A necessidade de retratar essas duas atmosferas pode ser a justificação mais forte e coerente para o tipo de escrita extravagante e descontínua do clarinete e do violino (associada aos pássaros), em contradição com a escrita austera e contínua do piano e do violoncelo (associada a uma realidade espiritual). Pople vai ao encontro desta ideia: Em ‘Liturgia de Cristal’, imitações fragmentadas do canto de pássaros, tocadas pelo clarinete e violino, são ouvidas em conjunção com o material imutável e contínuo tocado pelo violoncelo e pelo piano. É fácil chegar a uma interpretação provisória destes factos musicais: podemos dizer, claramente, que estes dois últimos instrumentos representam, de alguma forma, o Céu. (Pople, 1998, p. 17). (TEIXEIRA, 2019, p. 30-31)

Oliveira explica que as linhas do violoncelo e do piano “são constituídas por um mesmo recurso: a conjugação entre um dado pedal rítmico e um dado pedal harmônico” (OLIVEIRA, 2013, p. 41). O autor ainda completa apontando que “[...], o número de termos do pedal harmônico constituintes da linha de piano de ‘Liturgie de Cristal’ são primos entre si, de modo que as ocorrências de cada pedal se defasam mutuamente ao longo de toda a peça” (OLIVEIRA, 2013, p. 41-42) (Fig. 6 e 7).

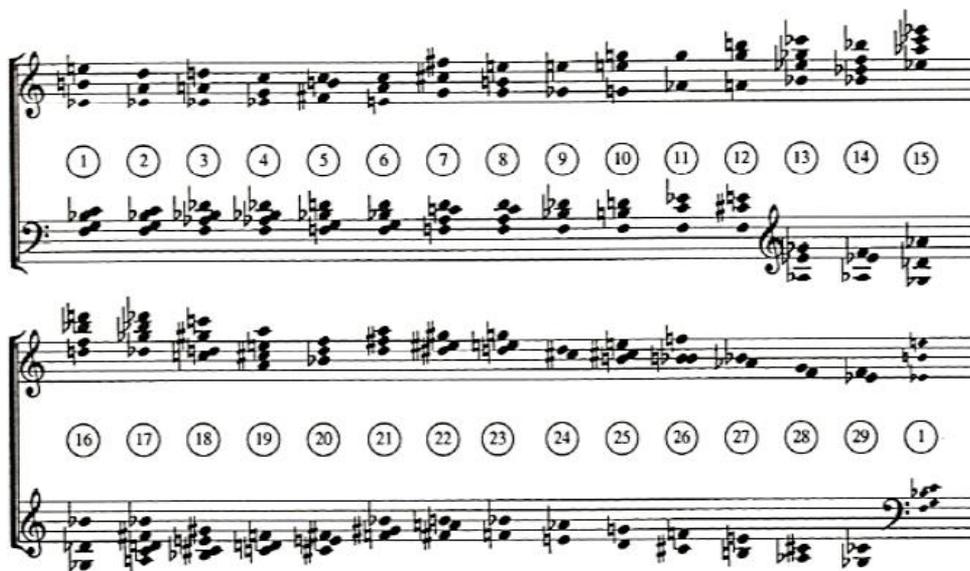


Figura 6: “Pedal harmônico da linha de piano em ‘Liturgie de cristal’”. Fonte: (POPLE, 1998, p. 22 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 42).

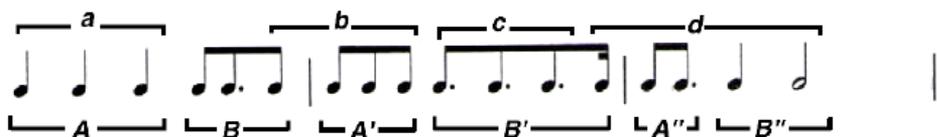


Figura 7: “Pedal rítmico da linha de piano em ‘Liturgie de cristal’”. Fonte: (MESSIAEN, 1944, v. 2, p. 4 *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 42).

Sautoy (2013) chama a atenção para a existência de taleas nesse movimento, que marcam a existência de uma isorritmia. Elas estão muito relacionadas à música antiga, e destacaram-se bastante na obra do compositor, também francês, Guillaume de Machaut (1300-1377). No piano aparecem com 17 valores (Fig. 8 e 9).



Figura 8: Tabela do piano – 17 valores. Fonte: Produzida pela autora.



Figura 9: Tabela do piano na partitura – Compassos 1, 2, 3, 4, e 5. Fonte: (MESSIAEN, 1941, p. 27)

E há acordes no piano que se repetem 29 vezes. Sautoy explica que 17 e 29 são números primos que produzem a sensação de um tempo interminável. Quando o ritmo das 17 notas (a tala) começa a ser executado pela segunda vez, a sequência de repetição dos 29 acordes está chegando no seu 2/3. “O efeito da escolha dos números primos 17 e 29 é que as sequências rítmicas e

de acordes não se repetam até a nota 17 x 29 da peça”. Apesar das repetições, ao usar primos diferentes, 17 e 29, que mantêm as sequências fora de sincronia, Messiaen permite que a peça chegue ao seu fim sem que o ouvinte “perceba” as repetições (SAUTOY, 2013).

Segundo Fernandes, “do ponto de vista religioso, o compositor descreve este andamento como sendo o harmonioso silêncio da noite, podendo o ouvinte associar a esta característica religiosa as harmonias do piano e os harmônicos produzidos pela melodia do violoncelo” (FERNANDES, 2016, p. 5). Oliveira ainda enfatiza que o “jogo de defasagens entre as linhas evidencia uma independência caracteristicamente polifônica entre estas” (OLIVEIRA, 2013, p. 48). Nesse movimento ainda podem ser identificados ritmos não retrogradáveis² (ALVES, 2015).

Numa perspectiva de música aberta, podemos dizer que, assim como elementos “extramusicais” interferem, influenciam os criadores no processo composicional, eles também são responsáveis por parte das interpretações que são realizadas pelos ouvintes no processo de fruição/apreciação musical. Dessa forma, a obra, mesmo mantendo-se igual tal como foi composta em relação aos aspectos técnicos musicais, muda, por conta do olhar que lhe é lançado, num processo de *autopoiesis*.

Costa, ao discutir sobre obra aberta³, explica que os elementos musicais que são utilizados para constituir uma música podem assumir morfologias que se afastam (COSTA, 2009a).

Se aplicarmos essa colocação ao que está apresentado nesse artigo, podemos afirmar que, embora Messiaen, ao compor o *Quarteto para o Fim dos Tempos*, e mais especificamente a “Liturgia de Cristal”, tenha tido suas próprias intenções e tenha buscado passar isso através da sua obra, usando as técnicas, o conhecimento sobre música e as possibilidades que tinha disponível, ele não teve como fechar a interpretação da sua obra para aquilo que ele deseja ou para o que ele mesmo interpretou ao criá-la. Ao ser ouvida por outra pessoa, em um lugar geográfico diferente, em um outro tempo, com suas próprias histórias, mesmo com um conhecimento sobre a obra e o autor, a composição

² “Os ritmos não retrogradáveis podem fazer uso de valeurs ajoutées” (valores adicionados) (ALVES, 2015).

³ Nesse artigo estou tratando obra aberta e música aberta como sinônimas.

irá gerar diferenças interpretativas em seu significado. E essas nuances, mesmo que pequenas, são as mudanças morfológicas da obra. As aberturas da música.

As aberturas na música são diversas. Há estudiosos como Humberto Eco, como coloca Almeida (2007 p. 2), que divide as aberturas em primeiro e segundo graus. Assim como em *abertura de interpretação*⁴ e *abertura de fruição*. Esta última é a que interessa para esse texto.

Para Almeida, as aberturas de fruição acontecem por conta da falta da referencialidade de alguns elementos, sejam eles verbais e/ou visuais (ALMEIDA, 2007, p. 2). Vale ressaltar que a falta de determinadas referências possibilitará aberturas. Entretanto, conhecê-las não impede que interpretações/fruições diferentes aconteçam.

Almeida ainda diz o seguinte:

Se a expressão musical favorece as aberturas de fruição por meio da ausência da referencialidade de elementos verbais ou visuais, pode, por outro lado, condicioná-las ao sistema composicional adotado em uma determinada obra. Assim, em épocas nas quais a criação musical obedecia a um sistema composicional único – o sistema tonal – a música ocidental proporcionava uma multiplicidade frutiva restrita se comparada àquela que seria vislumbrada pela música nova e sua diversidade de métodos, procedimentos e resultados composicionais. (ALMEIDA, 2007, p.2)

Possivelmente para alguns grupos de estudiosos e até apreciadores da música erudita, é possível que essas aberturas possam estar mais limitadas, como o autor colocou. No entanto, devemos lembrar que a maior parte da produção musical não é feita (ou não deveria ser) somente para quem estuda música, quem conhece seus processos criativos e a (re)produz. Vale ressaltar, no entanto, que se tratando da música erudita existe todo um processo de ensino e aprendizagem de música que conduz a determinados conhecimentos que podem, talvez, limitar a abertura das obras para um núcleo condizente com à interpretação e com à intenção do compositor ao criá-la.

⁴ Nesse caso, fruição é sobre o que estou tratando. Às vezes também chamo de interpretação. Já *abertura de interpretação* está relacionada com a performance, que não estou abordando nesse artigo.

Segundo Dourado, a “Liturgia de Cristal” “emprega o quarteto completo, e descreve o despertar dos pássaros, animais prediletos do compositor, que escreveu: ‘transponha o canto desses pássaros ao plano religioso e acontecerá o silêncio harmonioso do Paraíso’” (DOURADO, 2013). Nessa colocação, assim como em outras que utilizei nesse artigo, é possível enxergar subjetividades. A própria referência dos pássaros realizada por Olivier Messiaen é subjetiva. Outras pessoas podem utilizar-se de distintos argumentos para justificar interpretações que discordem com aquilo que o compositor pretendeu “mostrar”. No entanto, é preciso considerar, como esclarece Costa (2009b), que toda obra tem elementos que permanecem invariáveis.

Assim como textos literários, poéticos, que são conotativos, a obra musical permite uma variedade de interpretações. Mas não todas. Pois é preciso manter um sentido relacionado a ela, um ponto de encontro. Almeida explica que as diversas aberturas coexistem e que as *aberturas de fruição* estão sempre presentes, “visto que uma obra musical jamais se manifesta duas vezes de maneira idêntica⁵ e que nossa percepção detecta e realça, a cada escuta, relações estruturais não percebidas em escutas anteriores” (ALMEIDA, 2007, p. 6). Além do que vim abordando durante a discussão: as experiências de vida das pessoas, as suas formações, os lugares e espaços que habitam e que nelas estão presentes são diferentes, o que vai dar margem para a presença de *aberturas de fruição* na música. E estas, por sua vez, ao serem direcionadas à obra, permitem a esta a realização de um processo de *autopoiesis*.

3. Considerações finais

O século XX, como vimos na introdução desse texto, possibilitou ampliar a diversidade dos pensamentos. Inclusive aumentando a necessidade de criar uma identidade própria. Isso influenciou a maneira de produzir, distribuir e consumir música. Assim como de ouvi-la e apreciá-la. Ao mesmo tempo, a produção musical também causou impactos nos seus respectivos meios. “A pluralidade de recursos composicionais surgida no decorrer do século XX é a implicação de um contínuo processo de expansão do campo de possibilidades

⁵ Nesse caso parece que o autor não considerou as obras gravadas. Se considerou, foi apenas a execução para a gravação.

oferecidas ao compositor no decorrer da história da música ocidental” (ALMEIDA, 2007, p. 7).

A liberdade que os compositores se permitiram ter no campo da criação musical foi fundamental para que isso acontecesse. Messiaen, foi um dos criadores da arte da música que se destacou por suas particularidades em compor. Com as diversas possibilidades de *aberturas de fruição*, sua “Liturgia de Cristal” pode continuar sendo um voo dos pássaros que cruza o Céu, com fundamentos religiosos cristãos, misticismos e espiritualidade, ou pode ser o início do “Fim dos Tempos” que se aproxima. Dependendo dos conceitos de estética, *poiesis* e análise musical, e do indivíduo, a “Liturgia de Cristal” pode ser apenas a distribuição “calculada”, ou não, de sons, baseada em regras de composição.

Referências

ABREU, José. *Olivier Messiaen: nota biográfica*. Artigos Meloteca. 2009. Disponível em <<https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2018/11/olivier-messiaen-nota-biografica.pdf>>. Acesso em: 23 dez. 2020.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Música aberta: o individual e o coletivo na expressão musical. Anais... XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, p. 1-7, 2007.

ALVES, Aline. **Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen**. ResearchGate. 2015. Disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Os-ritmos-nao-retrogradaveis-podem-fazer-uso-de-valeurs-ajoutees-Messiaen-1995-7_fig1_289368019>. Acesso em: 25 dez. 2020.

COSTA, Valério Fiel da. Invariância. In: COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação a invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009a. Cap. 2, p. 71-96.

COSTA, Valério Fiel da. Sistêmica. In: COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação a invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009b. Cap. 3, p. 97-116.

DOURADO, Henrique Autran. **Messiaen – o Quarteto para o Final do tempo – Parte II**. Blog Henrique Autran Dourado. 2013. Disponível em <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com/2013/01/messiaen-o-quarteto-para-o-final-do.html>>. Acesso em: 25 dez. 2020.

FERNANDES, Glória Manuela Rodrigues. **A arte na segunda guerra mundial: as diferentes artes que se faziam sentir nos campos de concentração**. 2016. Disponível em <<https://tendimag.files.wordpress.com/2017/07/trabalho-sociologia-e-semic3b3tica-da-arte-glc3b3ria-fernandes.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

FERNANDO. **Quarteto para o Fim do Tempo – Olivier Messiaen. Um piano na floresta**. 2009. Disponível em <<http://umpianonafloresta.blogspot.com/2009/12/1941-quarteto-para-o-fim-do-tempo.html>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

FERRAZ, Silvio. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX. In: Nascimento, Guilherme; Zille, José Antônio Baêta; Canesso, Roger. **A música dos séculos 20 e 21: série diálogos com o som**. v. 1. Barbacena, EdUEMG,. p. 86-104, 2014.

GROUT, D. J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. 5 ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KERR, Dorotéa. **A música no século XX**. UNESP. 2020, p. 56-64. Disponível em <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40520/1/01d18t05.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

KIMIZUKA, Yuri Behr. Instanciações do tempo: os processos de repetição como proposta para a análise musical. **Debates**, n. 16, p. 163-181, 2016.

MESSIAEN, Olivier. **Quatuor pour la Fin du Temps**. Partitura. 1941.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e o movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. **A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PINHO, Ricardo. **Quarteto para o Fim dos Tempos – Messiaen**. Sociologia da Arte. 2013. Disponível em <<https://sociologiarte.wordpress.com/2013/06/06/quarteto-para-o-fim-dos-tempos-messiaen-ricardo-pinho/>>. Acesso em: 24 dez. 2020.

PINTO, Daniel Paes de Barros Pinto; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Quatuor pour la Fin du Temps, de Olivier Messiaen: um olhar sobre o quarto movimento através dos escritos teóricos do compositor. **Anais... I Encontro de Análise Musical UNESP-USP-UNICAMP: Perspectivas analíticas para as músicas dos séculos XX e XXI**. São Paulo, p. 1-13, 2009.

RÓNAL, Paulo. **Curso básico de latim: Gradus Primus**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999-2000.

SAUTOY, Marcus Du. **Os mistérios dos números. Uma viagem pelos grandes enigmas da matemática (que até hoje ninguém foi capaz de resolver)**. Trad. George Schlesinger. Zahar, 2013. Disponível em <[https://www.google.com.br/books/edition/Os_mist%C3%A9rios_dos_n%C3%BAmeros/1W_TDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=Os+mist%C3%A9rios+dos+n%C3%BAmeros:+Uma+viagem+pelos+grandes+enigmas+da+matem%C3%A1tica+\(que+at%C3%A9+hoje+ningu%C3%A9m+foi+capaz+de+resolver\)&pg=PT3&printsec=frontcover](https://www.google.com.br/books/edition/Os_mist%C3%A9rios_dos_n%C3%BAmeros/1W_TDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1&dq=Os+mist%C3%A9rios+dos+n%C3%BAmeros:+Uma+viagem+pelos+grandes+enigmas+da+matem%C3%A1tica+(que+at%C3%A9+hoje+ningu%C3%A9m+foi+capaz+de+resolver)&pg=PT3&printsec=frontcover)>. Acesso em: 9 Mar. 2021.

TAFFARELO, Tadeu Moraes. Considerações sobre o tempo nos escritos de Olivier Messiaen. **Anais... Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo, ECA-USP. p. 1-9, 2016.

TEIXEIRA, Dalila Isabel Cardoso. **Sinestesia em Quatuor pour la fin du Temps: O confronto entre a realidade subjetiva de Messiaen e a percepção do público geral**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Superior de Artes do Espetáculo, Porto, 2019.

Recebido em 13/06/2022 - Aprovado em 20/05/2023

Como Citar

SANTOS, M. P. A “Liturgia de Cristal” do Quarteto para o Fim dos Tempos: música aberta e autopoiesis. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 19, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v19n2a2023-69307. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/69307>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.