



Antónia Fialho Conde, Olga Magalhães e António Camões Gouveia (dir.)

O Claustro e o Século Espaços, Fronteiras e Identidades

Publicações do Cidehus

Entre o século e o claustro

Espaços temporais e espaços espirituais na ópera francesa do séc. XX

Ana Telles

DOI: 10.4000/books.cidehus.10488
Editora: Publicações do Cidehus
Lugar de edição: Évora
Ano de edição: 2020
Online desde: 18 março 2020
coleção: Biblioteca - Estudos & Colóquios
ISBN eletrónico: 9791036557927



<http://books.openedition.org>

Referência eletrónica

TELLES, Ana. *Entre o século e o claustro : Espaços temporais e espaços espirituais na ópera francesa do séc. XX* In : *O Claustro e o Século : Espaços, Fronteiras e Identidades* [en ligne]. Évora : Publicações do Cidehus, 2020 (généré le 18 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cidehus/10488>>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.10488>.

Entre o século e o claustro. Espaços temporais e espaços espirituais na ópera francesa do séc. XX

Ana Telles*

Resumo

A produção operática francesa ao longo do séc. XX é relativamente vasta; três das óperas que se enquadram nesta tipologia proporcionam reflexões próprias sobre a intersecção de espaços e modos de vida temporais e espirituais, reportando-se a momentos históricos distintos: são elas *Miguel Mañara*, *Don Juan de Mañara*, de Henri Tomasi (1944); *Dialogues des Carmélites*, de Francis Poulenc (1956) e *Saint François d'Assise*, de Olivier Messiaen (1983). Tendo em conta elementos de cariz historiográfico, estético e estilístico, e recorrendo a uma metodologia de análise centrada em particularidades da linguagem textual e musical, bem como em elementos de escrita vocal e de orquestração, o presente trabalho pretende discorrer sobre o relacionamento que se estabelece, nas obras em apreço, entre modos de vida regulares e seculares, bem como sobre o enquadramento sócio-ideológico das referidas evocações líricas.

Palavras-chave: ópera francesa, séc. XX, espaços claustrais, espiritualidade cristã

Abstract

French operatic production of the 20th century is considerable; three of these operas – *Miguel Mañara*, *Don Juan de Mañara*, by Henri Tomasi (1944); *Dialogues des Carmélites*, by Francis Poulenc (1956) and *Saint François d'Assise*, by Olivier Messiaen (1983) – take place on the intersection between temporal and spiritual spaces and ways of life in different historical moments. Bearing in mind historiographical, aesthetic and stylistic elements, through an analytical method based on particularities of both text and music, as well as vocal writing and/or orchestration features, the present essay will consider the relationship between regular and secular ways of life in the above mentioned works, while providing insight about their social and ideological contexts.

Keywords: french opera, 20th century, cloisters, christian spirituality

A produção operática francesa ao longo do séc. XX é vasta; numa recolha não exaustiva¹, recenseou-se pouco mais de uma centena de obras compostas entre 1900

* Universidade de Évora/CESEM-UÉ, atelles@uevora.pt.

¹ O levantamento que apresento no presente trabalho (ver Quadro 1) foi elaborado com base em pesquisa bibliográfica sobre obras de referência, como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (ed. Mervyn Cooke) e literatura específica sobre os autores considerados; foram igualmente utilizados recursos disponíveis na internet, como o catálogo online da *Bibliothèque Nationale de France*. Dada a variedade dos géneros operáticos em questão, e a consequente dificuldade em seleccionar as obras que efetivamente se podem associar à designação «ópera» *tout court*, uma tal listagem só pode ter fins estimativos, no contexto do presente trabalho. Assim,

e 1999 por autores franceses ou residentes em França. No entanto, apenas cerca de um quarto dessas obras granjeou reconhecimento nacional e continua a ser esporadicamente apresentada em cenas francesas nos dias de hoje, sendo ainda menor o grupo de óperas cujo reconhecimento internacional foi alcançado e se mantém consistente.

Partindo dessa recolha, contabilizamos vinte e oito compositores activos no domínio lírico, sendo os mais prolíficos Darius Milhaud, com quinze óperas compostas entre 1914 e 1970. Já no catálogo de Jean Nougès, encontramos treze óperas estreadas entre 1909 e 1927, seguindo-se Jules Massenet, com onze óperas. Marcel Landowsky compôs nove obras do mesmo género entre 1948 e 1995. A produção de Henry Février saldou-se em oito óperas, e a de Henri Tomasi em seis obras líricas; com quatro óperas, surge o nome de Henry Sauguet. De todas as óperas aludidas a título de exemplo (e foram sessenta!), recordamos hoje as de Massenet e Milhaud, e pouco mais. O interesse do público contemporâneo tem-se concentrado em jóias raras de compositores menos prolíficos, como *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy; *Ariane et Barbe-bleue*, de Paul Dukas; *L'Heure Espagnole* e *L'Enfant et les Sortilèges*, de Maurice Ravel; as três óperas de Francis Poulenc, *Les mamelles de Tirésias*, *Dialogues des Carmélites* e *La Voix humaine*; e a monumental *Saint François d'Assise*, de Olivier Messiaen.

Quadro 1 - Ópera francesa do séc. XX: listagem cronológica, não exaustiva, de obras

Data da estreia²	Compositor	Ópera
1901	C. Saint-Saëns	<i>Les Barbares</i>
	J. Massenet	<i>Grisélidis</i>
1902	C. Debussy	<i>Pelléas et Mélisande</i>
	J. Massenet	<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i>
	R. Hahn	<i>La Carmélite</i>
	J. Nougés	<i>Rêve de Noël</i>
1903	V. d'Indy	<i>L'Étranger</i>
1904	C. Saint-Saëns	<i>Hélène</i>
	J. Nougés	<i>Thamiris</i>
1906	C. Saint-Saëns	<i>L'Ancêtre</i>
	J. Massenet	<i>Ariane</i>
	H. Février	<i>Le Roi aveugle</i>
1907	P. Dukas	<i>Ariane et Barbe-Bleue</i>
	J. Massenet	<i>Thérèse</i>
1909	H. Février	<i>Monna Vanna</i>
	J. Massenet	<i>Bacchus</i>
	J. Massenet	<i>Don Quichotte</i>

considerarei prioritariamente os géneros afins à chamada *opera seria*, embora com algumas excepções, deixando por isso de fora da listagem em causa um número considerável de «opéras bouffes», «opérettes», «opéras comiques» e «opéras pour enfants»; inversamente, considerarei «opéras», «dramas lyriques», «opéras-ballets», «opéras-minute», «opéras de chambre») e alguns outros exemplos de género pouco explícito.

² Consideram-se as estreias integrais, e não parciais, das obras, algumas dessas estreias integrais ocorreram em versão de concerto.

	J. Nougès	<i>Quo Vadis?</i>
	J. Nougès	<i>Chiquito, le jouer de pelote ou Scènes de la vie basque</i>
	D. de Séverac	<i>Le Cœur du Moulin</i>
1910	J. Massenet	<i>Roma</i>
	J. Massenet	<i>Don Quichotte</i>
	J. Nougès	<i>L'Auberge Rouge</i>
	M. Ravel	<i>L'Heure Espagnole</i>
1911	A. Magnard	<i>Bérénice</i>
	J. Nougès	<i>La Vendetta</i>
	C. Saint-Saëns	<i>Déjanire</i>
	J. Massenet	<i>Panurge (póstuma)</i>
1912	J. Nougès	<i>L'Aigle</i>
	J. Nougès	<i>La danseuse de Pompéi</i>
	J. Nougès	<i>Les Frères Danilo</i>
	G. Ropartz	<i>Le Pays</i>
	S. Lazzari	<i>La Lépreuse</i>
	J. Massenet	<i>Cléopatre (póstuma)</i>
1913	H. Février	<i>Carmosine</i>
1914	J. Nougès	<i>L'Eclaircie</i>
1919	R. Hahn	<i>Nausicaa</i>
	R. Hahn	<i>Fête triomphale</i>
	H. Février	<i>Gismonda</i>
1920	J. Massenet	<i>Amadis (póstuma)</i>
	V. d'Indy	<i>La Légend de Saint- Christophe</i>
	H. Février	<i>La Damnation de Blanchefleur</i>
1922	J. Craas	<i>Polyphème</i>
1923	D. Milhaud	<i>La Brebis égarée</i>
	A. Roussel	<i>Padmâvati</i>
1925	A. Honegger	<i>Judith</i>
	H. Février	<i>L'île désenchantée</i>
	M. Ravel	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i>
1926	D. Milhaud	<i>Les Malheures d'Orphée</i>
1927	J. Nougès	<i>Le Mari trop avisé</i>
	D. Milhaud	<i>La Délivrance de Thèsee</i>
	D. Milhaud	<i>La Pauvre matelot</i>
	D. Milhaud	<i>L'Enlèvement d'Europe</i>
	D. Milhaud	<i>L'Abandon d'Ariane</i>
	A. Honegger	<i>Antigone</i>
	H. Février	<i>Oletta, la fille du corse</i>
1929	H. Février	<i>La Femme nue</i>
1930	D. Milhaud	<i>Christophe Colomb</i>
	H. Sauget	<i>La Contrebasse</i>
	J. Nougès	<i>Le Dante</i>
1931	J. Nougès	<i>Jean de France</i>
	J. Ibert	<i>Persée et Andromède, ou Le plus heureux des trois</i>
1932	D. Milhaud	<i>Maximilien</i>
1935	R. Hahn	<i>Le Marchand de Venise</i>
1936	H. Sauget	<i>La Chartreuse de Parme</i>
1937	A. Honegger / J. Ibert	<i>L'Aiglon</i>
1940	D. Milhaud	<i>Médée</i>
1950	D. Milhaud	<i>Bolivar</i>
1951	M. Landowsky	<i>Ler ire de Nils Halérius</i>

1953	M. Landowsky	<i>Rabelais, François de France</i>
1954	H. Tomasi	<i>L'Atlantide</i>
	D. Milhaud	<i>David</i>
	H. Sauget	<i>Les Caprices de Marianne</i>
1956	H. Tomasi	<i>Sampiero Corso</i>
	M. Landowsky	<i>Le Fou</i>
	M. Landowsky	<i>Le Ventriloque</i>
	H. Tomasi	<i>Miguel Mañara, Don Juan de Mañara</i>
1957	G. Delerue	<i>Le Chevalier de la Neige</i>
	F. Poulenc	<i>Dialogue des Carmélites</i>
	M. Rosenthal	<i>Les Femmes au tombeau</i>
1958	D. Milhaud	<i>Fiesta</i>
1959	F. Poulenc	<i>La Voix Humaine</i>
	M. Landowsky	<i>Les Adieux</i>
1960	G. Tailleferre	<i>Le Maître</i>
	G. Tailleferre	<i>La petite sirène</i>
	H. Tomasi	<i>François d'Assise (Le petite pauvre), Il Poverello</i>
1961	H. Tomasi	<i>Le Colibri</i>
1962	M. Rosenthal	<i>Hop, signor!</i>
	M. Landowsky	<i>L'Opéra de poussière</i>
[1960-2 data composição]	L. Saguer	<i>Lili Merveille</i>
[1962 data composição]	P. Sancan	<i>Ondine</i>
1963	D. Milhaud	<i>L'Orestie d'Eschyle (Trilogie)</i>
1965	H. Tomasi	<i>Ulysse ou le beau périple</i>
1966	D. Milhaud	<i>La Mère coupable</i>
1970	L. Saguer	<i>Mariana Pinéda</i>
1972	D. Milhaud	<i>Saint Louis, Roi de France</i>
1974	T. Aubin	<i>Goya</i>
[1974 data composição]	H. Sauget	<i>Le Pain d'autrui</i>
[1982 estreia parcial; obra inacabada]	A. Jolivet	<i>Bogomilé, ou Le lieutenant perdu</i>
1983	O. Messiaen	<i>Saint François d'Assise</i>
1985	M. Landowsky	<i>Montségur</i>
1988	M. Landowsky	<i>La Vieille Maison</i>
	P. Méfano	<i>Micromégas</i>
1996	M. Landowsky	<i>Galina</i>

Nesse vasto panorama de óperas, cuja duração se encontra compreendida entre os escassos oito ou nove minutos de cada uma das três «opéras-minute» de Darius Milhaud e as cerca de três horas e meia da ópera de Olivier Messiaen que adiante consideraremos em detalhe, encontramos as mais variadas fontes de inspiração, contando os mencionados compositores com a colaboração de uma vasta panóplia de escritores, poetas e libretistas. Temas históricos, relacionados sobretudo (mas não só) com a Antiguidade, a Idade Média e a Renascença; mitológicos; fantásticos ou humorísticos, mas também relacionados com realidades geográficas distantes da europeia ou fazendo referência explícita a obras célebres da Literatura mundial transparecem de um *corpus* de obras cujos títulos mereceriam, por si só, um estudo independente.

Treze dessas óperas aludem a temáticas religiosas ou místicas, centrando-se em personagens bíblicas (*Judith*, de Arthur Honegger, e *David*, de Darius Milhaud) ou temas

relacionados com a mitologia cristã; entre estes últimos, que surgem em onze óperas diferentes, sete apresentam relações com modos de vida regulares e espaços conventuais. Atentemos na tabela sinóptica:

Quadro 2 - Ópera francesa do séc. XX: listagem de obras sobre temática mística, bíblica ou religiosa

DATA Comp.	Compositor	Ópera	Temática
1902	J. Massenet (1842-1912)	Le Jongleur de Notre-Dame	Cristã conventual
1902	R. Hahn (1874-1947)	La Carmélite	Cristã conventual
1915	V. d'Indy	La Légende de Saint- Christophe	Cristã
1920	H. Février (1857-1957)	La damnation de Blanchefleur	Cristã
1925	A. Honegger (1892-1955)	Judith	Bíblica
1936	H. Sauguet (1901-1989)	La Chartreuse de Parme	Cristã conventual
1944-50	H. Tomasi (1901-1971)	Miguel Mañara, Don Juan de Mañara	Cristã conventual
1953	D. Milhaud (1892-1974)	David	Bíblica
1956	M. Rosenthal (1904-2003)	Les Femmes au tombeau	Cristã
1957	F. Poulenc (1899-1936)	Dialogues des Carmélites	Cristã conventual
1958	H. Tomasi (1901-1971)	François d'Assise (Le petit pauvre), Il Poverello	Cristã conventual
1970	D. Milhaud (1892-1974)	Saint Louis, Roi de France (opéra-oratório)	Cristã
1983	O. Messiaen (1908-1992)	Saint François d'Assise	Cristã conventual

De seguida, focarei as óperas cujas temáticas estão relacionadas com a mitologia cristã, modos de vida regulares e espaços conventuais. A primeira, *Le Jongleur de Notre-Dame*, de Jules Massenet (1842-1912), composta em 1902 sobre um texto de Anatole France (baseado numa lenda medieval de Gaultier de Coincy), coloca em cena um jogral, Jean, que canta canções vulgares fora do mosteiro em que mais tarde ingressará, onde, através de um milagre da Virgem Santa Maria, se revelará a sua santidade; repreendido pelo Prior, Jean arrepende-se e o seu remorso incita o primeiro a convidá-lo a entrar na ordem. Vendo que outros monges fazem oferendas à nova estátua da Virgem Maria,

enquanto que ele nada tem para oferecer, decide dar o que de melhor sabe fazer; entra na capela à noite e faz malabarismos até cair exausto. Enquanto os outros monges se preparam para o repreender por blasfémia, dá-se um milagre: a estátua ganha vida e abençoa Jean, que vê então a Virgem subir ao Céu, convidando-o a segui-la; em êxtase, Jean morre e deixa os outros monges, perplexos, afirmarem que se encontravam perante um santo.

Num registo muito diferente, *La Carmélite*, de Reynaldo Hahn (1874-1947), composta igualmente em 1902, sobre poema de Catulle Mendès, relata a história de uma religiosa que teria sido amante do rei Luís XIV (PASLER, 2008, 145). *La Chartreuse de Parme*, composta por Henri Sauguet (1901-1989) em 1936 sobre libreto de Armand Lunel, retoma o enredo do romance homónimo de Stendahl, uma complexa trama de intriga política e amorosa. A única relação com o espaço claustral reside no facto de uma das personagens principais, Fabrice, se retirar no convento da Cartuxa de Parma, pouco tempo antes de morrer, nesses atormentados primeiros anos do séc. XIX.

É igualmente no espaço de um convento que Miguel Mañara, personagem histórica que viveu no séc. XVII, se retira pouco antes de morrer, depois de vinte anos de uma vida de deboche em que se havia esforçado, sem qualquer escrúpulo religioso, por ultrapassar os feitos de Don Juan. Depois de conhecer o amor puro, na pessoa da angélica Girolama, acaba por perdê-lo, por morte desta. Segue-se a conversão de Mañara, o abandono de todos os seus bens, e o retiro no Convento da Confraria da Santa Caridade, em Sevilha. Considerado santo e designado como «Père des Pauvres» (BOURGEOIS, 1992, 8), Miguel Mañara acabaria por ser canonizado em pleno séc. XX. A sua história, contada pelo poeta lituano de língua francesa Oscar Vladislas de Lubicz Milosz num «Mistério», é retratada na ópera *Miguel Mañara, Don Juan de Mañara* de Henri Tomasi (1901-1971), composta entre 1944 e 1950 (DUCROS, 2016, 301).

Sete anos mais tarde, em 1957, Francis Poulenc (1899-1963) terminava a composição da sua ópera *Dialogues des Carmélites*, que retrata o sacrifício de dezasseis irmãs carmelitas pela guilhotina, ocorrido em 1794 em plena *Place du Thrône*, em Paris, durante o Reino do Terror, com o propósito de salvar a França das atrocidades então cometidas pelos revolucionários (MACHART, 1995, 174-203). De um lirismo pungente e grande eficácia dramática, sobre texto de Georges Bernanos (1888-1948) a partir do romance da escritora alemã Gertrud von Le Fort (1876-1971), esta é provavelmente a mais conhecida ópera francesa do séc. XX, e uma das mais célebres de todos os tempos.

O ano seguinte, 1958, testemunhou a criação de uma nova ópera de Henri Tomasi, sobre libreto d'Albert Bonheur (pseudónimo de Albert Bossy), desta feita sobre a figura

de São Francisco de Assis: *François d'Assise (Le petit pauvre)*, também dita *Il Poverello*. O santo italiano, que viveu na transição do séc. XII para o séc. XIII, é aqui tratado na dimensão mais humana dos primórdios da sua vida, inclusivamente na relação com Santa Clara (DUCROS, 2016, 298).

Por último, refira-se a extensa ópera contemplativa *Saint François d'Assise*, de Olivier Messiaen (1908-1992), cuja composição foi terminada em 1983, após oito anos de gestação. Aí, contrariamente ao que se passa na ópera quase homónima de Tomasi (aliás, é significativo que o título da de Messiaen inclua o adjectivo «Saint», enquanto que a de Tomasi não o adopta), é colocada ênfase no percurso de Francisco de Assis até à santidade, um percurso iminentemente interior e voluntariamente associado pelo compositor à segunda e última fase da vida da personagem histórica e mística que retrata, portanto já longe do mundo secular. O texto, do próprio compositor, baseia-se em biografias medievais de São Francisco, da autoria de Tomás de Celano e São Boaventura, bem como sobre os célebres textos *Fioretti di San Francesco di Assisi*, *Considerazioni delle Istimate* e ainda o *Cântico das Criaturas*, atribuído ao próprio santo.

Quadro 3 - Ópera francesa do séc. XX: listagem de obras sobre temática cristã, cuja acção decorre pelo menos parcialmente em espaço conventual

Data	Compositor	Ópera	Temática
1902	R. Hahn (1874-1947)	La Carmélite	Cristã Espaço conventual
1936	H. Sauguet (1901-1989)	La Chartreuse de Parme	
1944-50	H. Tomasi (1901-1971)	Miguel Mañara, Don Juan de Mañara	
1957	F. Poulenc (1899-1963)	Dialogue des Carmélites	
1958	H. Tomasi (1901-1971)	François d'Assise (Le petit pauvre), Il Poverello	
1983	O. Messiaen (1908-1992)	Saint François d'Assise	

Consideremos agora relações que se podem estabelecer entre o subgrupo de seis óperas cuja temática se reporta a modos de vida regulares e espaços conventuais. *La Carmélite* e *Dialogues des Carmélites* têm entre si a semelhança óbvia de se reportarem, no respectivo enredo, à mesma ordem religiosa, mas distinguem-se pelo

carácter eminentemente mundano da primeira e profundamente místico da segunda. De resto, Maurice Salles (2012) indica como a utilização das madeiras em *La Chartreuse de Parme* se assemelha ao uso que Poulenc faz da mesma família de instrumentos em *Dialogues des Carmélites*, sendo que, do ponto de vista histórico da acção, ambas se situam no período imediatamente subsequente à Revolução Francesa de 1789. É certo que, em *Dialogues des Carmélites*, a aceitação da morte pelas dezasseis religiosas introduz um elemento de sacrifício ritual e conseqüente redenção, que se encontra completamente ausente tanto de *La Carmélite* como de *La Chartreuse de Parme*.

Esta última e *Don Juan de Mañara* situam os últimos momentos da vida dos seus protagonistas num espaço conventual; no primeiro caso, trata-se de um recolhimento fugaz e pouco significativo, que intervém apenas nos últimos momentos da ópera em consequência do desgosto sofrido por Fabrice após a morte do seu filho Sandrino e da respectiva mãe, Clélia. Mas em *Don Juan de Mañara*, o recolhimento conventual é palco de uma vida de santidade e ascese, para Miguel Mañara, após a conversão que, como já disse, se operou nele depois da morte de sua amada Girolama. A redenção que se opera assim no protagonista é consequência directa dessa morte.

A redenção, como arquétipo operático no contexto a que nos estamos a reportar, encontra uma definição eficaz nas palavras de Cécile Auzolle (2015, 365-375), a propósito desta última ópera, a saber: «[...] une vie qui prend fin pour l'éclosion d'un monde meilleur»; é, portanto, comum a *Don Juan de Mañara* e *Dialogues des Carmélites*, encontrando-se igualmente no cerne da história de São Francisco de Assis, por meio da identificação inclusivamente física do santo em questão com a figura de Cristo, através da imposição dos estigmas, ou chagas. Mas, como já tive a ocasião de referir, *François d'Assise* de Henri Tomasi é um homem integrado na sociedade do seu tempo, com um potencial de santidade a desenvolver; homem de paixões, revela-se sobretudo no confronto com a família, a sociedade, o amor e o pecado (não esquecer as personagens faladas *La Gourmandise* e *La Luxure!*)³. *Saint François d'Assise*, de Messiaen, pelo contrário, oblitera quase por completo a primeira fase da vida do santo, como já referi, para se concentrar de forma praticamente exclusiva no seu percurso de

³ A ópera foi escrita no decurso uma estadia de Tomasi em Assis, só, após uma viagem pela Itália com a sua mulher, Odette Camp, e o filho Claude, em 1957, de acordo com comunicação pessoal de Claude Tomasi à autora, transmitida por e-mail a 01/11/2017. Apesar das fragilidades do libreto, que resultaram num desequilíbrio notório entre partes faladas e cantadas do enredo, e de Tomasi ter afirmado que trabalhara de maneira quase compulsiva sobre este tema (que qualificava como «apaixonante»), acabou por renegar, de certo modo, a ópera em apreço; no entanto, ela recebeu o Grand Prix de la Ville de Paris, em 1906, mas nunca foi levada à cena, tendo sido estreada em versão de concerto radiodifundida nesse mesmo ano. (Solis, 2008, 86; Ducros, 2016, 298).

graça, rumo à santidade; subjacente está, também, e mais uma vez, o arquétipo da redenção.

É, sobretudo, com base na presença desse arquétipo de redenção, de acordo com a já citada definição de Cécile Auzolle (2015, 365-375), que, para o presente trabalho, decidi concentrar-me sobre as três óperas acima mencionadas, *Don Juan de Mañara*, de Henri Tomasi; *Dialogues des Carmélites*, de Francis Poulenc; e *Saint François d'Assise*, de Olivier Messiaen. A adopção desse modelo na tradição operática do séc. XX entronca, naturalmente, em Richard Wagner e no seu *Parsifal* (AUZOLLE, 2015, 365-375). De resto, não é seguramente por acaso que as três óperas que seleccionei utilizam *leitmotifs*, um procedimento tipicamente wagneriano (embora sem desenvolvimento nos casos de Poulenc e Messiaen), com o intuito de caracterizar as personagens enquanto se desenrola a acção. Em Tomasi, esses «motifs clairement identifiables» servem para marcar «idées et personnages» (BARTOLI, 2015, 36); na ópera de Poulenc, mais de trinta motivos asseguram a coerência da obra e evocam estados emocionais específicos, embora sirvam igualmente, em casos mais esporádicos, para identificar personagens ou grupos de personagens (LOWTHER, 2010, 47); em *Saint François d'Assise*, Messiaen associa a cada personagem, à maneira de um *leitmotif*, um tema específico e um canto de ave (HALBREICH, 1992, 44).

Por outro lado, de entre as óperas previamente seleccionadas que se reportam a temáticas cristãs e cuja acção decorre pelo menos parcialmente em espaços conventuais, estas três distinguem-se qualitativamente, pelo impacto que tiveram e continuam a ter, em termos da sua recepção, junto da comunidade musical, da crítica e do público em geral. De facto, sobre a ópera *Miguel Mañara*, *Don Juan de Mañara*, diz-nos Jacques Bourgeois (1992, 8):

[...] DON JUAN DE MAÑARA, incontestablement, est une œuvre de théâtre autant que de musique, et à ce titre il faut probablement la considérer comme le seul grand opéra français écrit depuis la guerre avec DIALOGUES DES CARMELITES de Poulenc qu'elle précède de cinq ans.

A propósito de *Saint François d'Assise*, Pierre Boulez (1992, 6) mencionou: «[...] une œuvre forte, variée, qui restera un des jalons capitaux de cette seconde moitié du siècle [...]».

Detenhamo-nos por um instante no enquadramento destas três óperas relativamente à vida e à produção operática dos respectivos compositores, mas também ao período histórico em que se inserem. *Don Juan de Mañara* constitui a primeira incursão de Henri

Tomasi pelo género operático e surge em plena maturidade do compositor, que se aproximava dos cinquenta anos de idade no momento em que concluiu a respectiva composição. Poucos anos antes, em Junho de 1945, Tomasi havia sido contratado como Maestro titular da Ópera de Monte-Carlo (DUCROS MALMAZET, 2015, 121), posição que lhe permitia um contacto privilegiado e contínuo com o repertório operático e o mundo do teatro lírico. Poulenc, por seu turno, terminou aos cinquenta e sete anos a composição de *Dialogues des Carmélites*, segunda das suas três incursões no domínio operático, enquanto que Messiaen concluía o terceiro quartel de vida quando deu por acabada a sua única ópera, *Saint François d'Assise*, em 1983. Se as duas primeiras se reportam aos anos da Segunda Guerra mundial, a terceira é contemporânea do plano «Star Wars»⁴, de Ronald Reagan, numa era atormentada pela Guerra Fria, pelo terrorismo e ocupação no Médio Oriente e, evidentemente, pela ameaça atómica (FALLON, 2007, 209). Todas elas expressam a resposta metafísica dos seus autores aos horrores da Guerra e constituem tentativas diferentes, de natureza espiritual, para dar um sentido à vida⁵.

O percurso espiritual dos autores de cada uma das óperas seleccionadas merece também comentário. Enquanto Messiaen declarava ter sempre sido crente (SAMUEL, 1999, 18), apesar de os seus pais não o serem, Poulenc volta-se para o Catolicismo nos anos 1930, o que se exprime de maneira característica na ópera em estudo (JOERG, 1999, 10); aliás, a correspondência de Poulenc no período de composição de *Dialogues des Carmélites* demonstra um aprofundamento progressivo da espiritualidade do compositor (BOSCO, 2009, 17-39), que se manteve até ao final da vida. De modo idêntico, Henri Tomasi interessou-se, nos anos da 2ª Guerra mundial, pela religião católica (à qual tinha sido alheio até então, embora a sua família professasse (SOLIS, 2008, 40-3) e ele próprio tivesse sido baptizado católico e feito a primeira comunhão (TOMASI, 2017), tendo chegado ao ponto de ponderar ingressar na Ordem Dominicana, justamente enquanto compunha a ópera *Don Juan de Mañara*, retirado no Mosteiro de Sainte-Baume, na região da Provença francesa. Mas, contrariamente a Poulenc e Messiaen, a fé de Tomasi desvaneceu-se no confronto com os «horreurs de Auschwitz e Hiroshima» (SOLIS, 2008, 47); nas palavras do seu filho, Tomasi foi «indifférent au spirituel dans sa jeunesse, chantre de Dieu dans sa maturité et contempteur de toute foi dans la dernière partie de sa vie.» (SOLIS, 2008, 52).

As três óperas em apreço foram compostas em momentos de crise na vida dos respectivos autores. Para Tomasi, razões pessoais, como uma importante crise

⁴ Strategic Defense Initiative.

⁵ No caso de Tomasi, ver Solis, 2008, 47.

matrimonial e uma paixão, inconsequente, por Maryse Caserbo (modelo para a personagem de Girolama), o doloroso estado em que a vivência da guerra o coloca, e o encontro com o Padre Piprot d'Alleaume, encontram-se bem documentadas na correspondência que Frédéric Ducros estudou em profundidade (DUCROS, 2016, 173-5; SOLIS, 2008, 39-43, 47; BOURGEOIS, 1992, 7)⁶. Poulenc, por seu turno, encontrava-se, à época em que compunha a ópera que estamos a considerar, num estado depressivo, motivado pelo sentimento de abandono que provocaram nele o declínio e morte de Lucien Roubert, seu jovem companheiro, e a separação de outra figura de relevo sentimental para o compositor, Raymond Destouches (LOWTHER, 2010, 38, 42); para além disso, sofria de hipocondria e insónias persistentes (MACHART, 1995, 184-192). Olivier Messiaen, por seu turno, cuja idade era já avançada à data de composição de *Saint François d'Assise*, sentia seguramente que o seu fim era iminente (FALLON, 2007, 229). Durante os oito anos em que laborou nessa ópera, sucederam-se os problemas de saúde (HILL *et al.*, 2008, 404-5, 409, 415, 417, 420, 424), a ponto de o fazer temer, numa crise de angústia ocorrida em Dezembro de 1981 (HILL *et al.*, 2008, 422), que não chegaria a terminar o seu projecto de composição.

De algum modo compelidos, pelas circunstâncias acima referidas, a uma projecção das suas preocupações intrínsecas nas óperas em curso de elaboração, os três compositores acabaram por se identificar com os respectivos protagonistas. Como poderia Tomasi não se ter colocado na pele de Mañara, na sequência da perda súbita do amor puro, ideal, redentor que conheceu através do encontro com Maryse Caserbo? Como não se identificar, nesses anos em que imaginou tornar-se religioso e retirar-se de tudo o que era mundano, com o pecador *bon-vivant*, «séducteur repentí» (AUZOLLE, 2010, 370) que, pela ascese, acede à santidade? Miguel Mañara incarnava, para Tomasi, tudo o que ele pretendia ser, a ponto de admitir: «[...] j'ai projeté ma propre vie en lui», e de confessar ao filho : «[...] dans cette œuvre, tu connaîtras bien mieux l'âme de ton papa.» (SOLIS, 2008, 50). Segundo Cécile Auzolle (2010, 369), Miguel Mañara é como um espelho do compositor...

Quanto a Poulenc, de cuja ópera a protagonista, Blanche de la Force, personifica o medo⁷, como não ver nela o reflexo das angústias do compositor, sobre a doença e a

⁶ A descoberta prévia da peça mística de Milosz, *Miguel Mañara*, em 1935, para o qual escreveu nessa altura uma música de cena, e a leitura de obras de Teilhard de Chardin nos anos 1950 constituíram também importantes elementos de motivação místico-religiosa para Henri Tomasi (Tomasi, 2017).

⁷ A esta representação não é alheio o medo de mudanças na sociedade contemporânea, que assume particular relevância na novela original de Gertrud von Le Fort, *Die Letzte am Schafott*, escrita em 1931, numa Alemanha que assistia então ao desenvolvimento da ideologia nazi; essa novela, como já referi, serviu de base

morte, sobre o abandono e a solidão, sobre os tempos sombrios que o século atravessava então como agora? Perseguido pela frase de Bernanos, no texto de *Dialogues*: «On ne meurs pas chacun pour soi... mais les uns à la place des autres» (MACHART, 1995, 190) e confrontado, passo a passo à medida que compunha, ao declínio, à doença e à morte do seu jovem amante Lucien Roubert, o compositor, bastante mais avançado em idade e convencido da sua própria ruína física, não podia deixar de considerar que Lucien morria no seu lugar, como as carmelitas da ópera por todos nós. Em carta a Simone Girard, o compositor narra, a 31 de Outubro de 1955:

Les *Carmélites* achevées de recopier (lisez-moi bien), exactement à l'heure même où mon pauvre grand rendait le dernier soupir. Je me suis levé de ma table et j'ai dit à ma fidèle Anna [la domestique de Poulenc] : « Monsieur Lucien va mourir maintenant car j'ai fini. » Qui dira assez le secret de certaines œuvres ?⁸

A ideia de medo surge igualmente na ópera de Messiaen, desde o início, e é personificada na figura do Irmão Léon. Segundo Robert Fallon (2007, 209)

Messiaen observed that 'Everybody's scared nowadays, scared of atomic war and the destruction of the Earth.' The opera's point of departure is this fear of death, whether from existentialist angst, nuclear Armageddon, or the apocalypse.

Na ópera em causa, a Fé católica surge como antídoto ao medo, segundo as ideias expostas pelo teólogo alemão Hans Urs von Balthasar⁹, figura cuja influência sobre o compositor não pode ser subestimada. Mas para Messiaen, São Francisco de Assis representava, em primeiro lugar, o percurso da graça no coração de um homem; a ópera, por seu turno, corresponde a uma «tentative sans précédent» para exprimir a sua fé católica «grâce à un sujet qui en traduit les principaux mystères» (MARTI, 1992, 8). Por outro lado, no momento em que São Francisco morre na ópera de Messiaen, as palavras de São Tomás de Aquino parecem traduzir a súplica da vida e da busca espiritual do compositor:

aos Diálogos (*Dialogues des Carmélites*) que Georges Bernanos escreveu entre 1947 e 1948 para o filme projectado por Raymond-Léopold Bruckberger.

⁸ Machart, 1995, 191.

⁹ No seu livro *Der Christ und die Angst*, publicado em 1952 e traduzido em francês dois anos depois com o título *Le Chrétien et l'angoisse* (FALLON, 2007, 209).

Seigneur, Seigneur, Musique et Poésie m'ont conduit vers Toi ; par image, par symbole et par défaut de vérité... Seigneur, Seigneur, illumine-moi de ta Présence ! Délivre-moi, éblouisse-moi pour toujours de ton excès de vérité.¹⁰

Por último, como não associar a proximidade e amor da natureza (e particularmente das aves), presente no âmago do santo protagonista da ópera, a idêntica paixão, manifestada e desenvolvida por Messiaen ao longo da maior parte da sua vida?

Quadro 4 - Ideias-chave comuns às óperas em apreço

Don Juan de Mañara	Dialogue des Carmélites	Saint François d'Assise
Santidade	Comunhão dos Santos	Santidade
Verdade (através da Música, aproximar-se da)		Verdade (através da Música, aproximar-se da)
Graça	Graça	Graça
	Medo	Medo
Redenção	Redenção	Redenção
Ascese		
Pobreza		Pobreza
Milagre		Milagre
	Superação do "eu"	Superação do "eu"

Por coincidência, ou talvez não, várias ideias-chave percorrem as três óperas em consideração. Desses «fios condutores» invisíveis, já mencionei o arquétipo da redenção, presente em todas elas, e a noção de medo, associada às de Poulenc e Messiaen. Aliás, a correspondência entre o «medo» e a «graça» em *Dialogues des Carmélites* e *Saint François d'Assise* é assinalada por Gérard Pesson (2004, 56-7), ao passo que a mesma noção de «graça» é invocada por Solis (2008, 52-3) e Ducros (2016, 165) a propósito de *Don Juan de Mañara*. Nesta última (SOLIS, 2008, 51; AUZOLLE, 2010, 373), como em *Saint François d'Assise* (HILL, 1998, 173), a Música é um meio para atingir a Verdade, por aproximação. Sobretudo, o cerne das três óperas repousa na santificação da pessoa, através do desenvolvimento do seu carácter: Miguel abandona a sua vida dissoluta (DUCROS, 2016, 165) e conhece Deus através do amor ideal de uma mulher pura; Blanche atinge a comunhão dos Santos após um processo de superação da sua maior fragilidade (LOWTHER, 2010, 45) enquanto que, num processo comparável, Francisco de Assis torna-se santo depois de ter ultrapassado o medo (FALLON, 2007, 220) da morte e destruição simbolizadas pelo leproso.

¹⁰ Kars, 2004, 51.

Três óperas, três ordens religiosas, três realidades geográficas e tempos históricos distintos, três complexos conventuais... Debrucemo-nos agora sobre a interacção entre espaços claustrais e modos de vida conventuais nas óperas em apreço.

Quadro 5 - Interacção entre espaços claustrais e modos de vida conventuais nas óperas em apreço

	Don Juan de Mañara	Dialogue des Carmélites	Saint François d'Assise
Data da acção	Séc. XVII	1794: Reino do Terror	Séc. XIII
Local(is) da acção	Sevilha, Espanha	Carmelo de Compiègne/Paris (Place du Thrône), França	Assis, Itália
Espaços conventuais da acção	Confraria da Santa Caridade, Sevilha	Carmelo de Compiègne	Mosteiro <i>dei Carceri</i> , Convento <i>de la Verna</i>
Personagem principal	Miguel Mañara	Blanche de la Force	São Francisco de Assis
Outras personagens conventuais/monásticas	L'Abbé, Frère Jardinier, 2 ^e religieux	Mère marie de l'Incarnation, Souer Constance, Mère Jeanne de l'Enfant Jésus, Mère Gérald, Sœurs Claire, Antoine, Catherine, Felicité, Gertrude, Alice, Valentina, Anne de la croix, Marthe, Saint Charles	Frères Elie, Léon, Massée, bernard, Sylvestre, Rufin
Cenas do espaço conventual	Acto 4: Cenas 1, 2	Acto 1: Cenas 2, 3, 4 Acto 2: Cenas 1, 2, 3, 4 Acto 3: cena 1	Acto 1: 4 Acto 2: Cena 2
Ordem monástica	Irmandade da Santa Caridade	Carmelitas	Franciscanos

Em *Don Juan de Mañara*, a maior parte da acção situa-se fora do espaço conventual, ao qual chegamos apenas no 4^o e último Acto da ópera. Com uma maioria de personagens seculares, a percurso redentor de Miguel dá-se fora do convento. Homem de teatro lírico, até pela sua actividade enquanto maestro de ópera, Tomasi não prescinde de verdadeira acção dramática suportada por uma teia amorosa, inicialmente lúbrica, inspirada pela figura mítica de Don Juan («Combien de femmes as-tu sur la conscience ?») é uma frase-

chave da ópera) e depois, com Girolama, depurada, idealizada, sacralizada ¹¹. Para o compositor de carácter vincadamente mediterrânico, a personagem principal não é tratada de forma meramente contemplativa, mas apresenta-se na sua humanidade, apaixonada, delirante de vida e de acção (MALMAZET, 1992, 5); como resume Danièle Pistone, «c'est en fait le côté passionnel de ces figures qui l'inspire» (PISTONE, 2015, 15). A própria redenção dá-se não no espaço conventual, mas antes no amor e morte de Girolama; esse amor puro, que se repercutirá na ópera ulterior *L'Atlantide*, do mesmo compositor (PONS, 2015, 465-6), não é mais senão a chave de acesso a Deus, segundo Cécile Auzolle (2010, 370).

A vida monástica representa, nesta ópera, o culminar do processo regenerador de Miguel Mañara, o despojamento, o apaziguamento e a serenidade que caracterizam o período místico da vida do protagonista. O convento da Irmandade da Santa Caridade, em Sevilha, surge assim como espaço de plenitude e transcendência. Tanto a forma como a linguagem musical traduzem as contradições e conflitos dramáticos entre estados de alma profundamente contrastantes, que a escrita, vocal e instrumental, expressiva e generosa, estilisticamente independente (AUZOLLE, 2010, 371; BOURGEOIS, 1992, 8) e assumidamente concebida para o público alargado (AUZOLLE, 2010, 372), sublinha com eficácia. A «dramaturgie musicale particulièrement efficace» do «mélodiste par nature» de que fala Jean-Pierre Bartoli (BARTOLI (Jean-Pierre, 2015, 35-7) assenta em materiais caros ao autor, como uma panóplia de canções populares da Córsega, de onde era originário – incluindo o célebre *Dio vi Salve Regina*, «hymne religieux des corses» (DUCROS, 2016, 165-9, 173) –, e uma panóplia de auto-citações, de obras como *La Passion*, *Symphonie en ut* e *Requiem* (DUCROS, 2016, 184). Para terminar, a cena final do irmão jardineiro anuncia o lirismo de *Saint François d'Assise*, de Messiaen (AUZOLLE, 2010, 371).

Para as carmelitas dos *Dialogues* de Poulenc, o drama consuma-se fora do convento, quando se vêm forçadas a abandonar o espaço fechado em que se haviam desenrolado as suas vidas até então; paradoxalmente, eram livres enquanto enclausuradas, tornando-se

¹¹ Aliás, é curioso notar a aversão de Henri Tomasi por temas puramente religiosos numa fase inicial da sua carreira de compositor, tal como ele a exprimiu em cartas dirigidas aos seus pais em 1925 e 1926, por ocasião das edições correspondentes do célebre *Concours de Rome*. De facto, a 21 de Maio de 1925, escrevia aos pais: «Le sujet est à l'antipode de mes idées et je n'ai rien du tout pour traiter des sujets religieux.». Em 19 de Maio do ano seguinte, exprimia-se de maneira ainda mais desabrida: «Nous sommes gratifiés d'un sujet peu folichon cette année. Je suis fichu. La scène se compose de 3 personnages. Un vieillard et deux femmes. Une, la mère du Christ, et l'autre, la mère de Judas. L'action se passe au Mont de Oliviers le soir de la mort du Christ», e dez dias mais tarde afirmava: «Quel séjour cette année ! C'est épouvantable, 2 femmes et un vieillard à traiter, et quel sujet ! Sujet pour moines ou ascètes... Je ne m'en sens pas la vocation, moi qui n'ai aucune foi !!!» (TOMASI, 2017).

prisioneiras ao abandonar o Carmelo. Assim, de maneira simétrica ao que verificámos acontecer em *Don Juan de Mañara*, a maior parte desta ópera desenrola-se no Carmelo de Compiègne, ao longo dos 1º e 2º actos, bem como no início do 3º e último, sendo a esmagadora maioria das personagens constituída pelas protagonistas religiosas. Desprovida de intriga amorosa, esta «ópera de diálogos», como o título indica, construída segundo uma «estrutura épica» semelhante a uma sucessão de quadros (como em certas obras cénicas de Modest Moussorgsky a que Poulenc não era alheio), relega a acção dramática para segundo plano (JOERG, 1999, 26). Tal como na ópera de Tomasi, numerosas relações motívicas com outras obras do mesmo compositor são evidentes; para além disso, o *Salve Regina* final ecoa, de maneira anticlimática, a utilização esplendorosa que Tomasi faz, na 3ª Cena do 2º Acto da sua ópera, do popular *Dio vi Salve Regina* a que acima aludi. Tal como Tomasi, também Poulenc faz prova de um instinto lírico e de um sentido melódico inatos, bem como demonstra uma preocupação expressa em respeitar a prosódia da língua francesa; a escrita vocal (relativamente à qual Poulenc contou com os conselhos técnicos do cantor Pierre Bernac) predomina assim sobre a instrumental (JOERG, 1999, 26). A utilização de uma linguagem tonal e modal decorre, por um lado, de uma postura estética conservadora mas independente (por não se vergar às correntes pós-seriais dominantes na época, particularmente em Paris); por outro lado, resulta de um desejo de contextualização musical da acção.

Em *Saint François d'Assise*, a interpenetração de espaços seculares e regulares é permanente; entre o Mosteiro franciscano *dei Carceri*, o Convento de *la Verna* e diversos espaços naturais nas imediações, a oscilação entre lugares abertos e fechados é uma constante. A maioria das personagens são religiosos franciscanos, mas dois *alter ego* de Francisco, o maravilhosamente transcendente Anjo alado e colorido¹², e o desgraçado leproso, pútrido e em decomposição, completam o elenco. Os religiosos encontram-se maioritariamente nos espaços edificados de uso religioso (convento, mosteiro, capela), mas São Francisco, o Anjo viajante e o leproso encontram-se fora desses espaços, seja no hospital, numa gruta, ou ao ar livre, em contacto com a natureza; resumindo, Gérard Pesson fala-nos de «jeu de l'intérieur et de l'extérieur, du clos et de l'ouvert exprimant souvent cette dualité» (PESSON, 2004, 56).

Qualquer intriga amorosa é excluída da ópera; de facto, segundo Michel Fano, «Messiaen ne pouvait concevoir sur une scène d'opéra que quelque chose d'angélique ; sa conception de l'amour, même charnel, était spiritualisée, c'était de l'amour angélique.» (FANO 2008, 64; PETERSEN, 1998, 176); ainda segundo Michel Fano (2008, 64),

¹² Inspirado na pintura *L'Annonciation*, de Guido de Pietro, dito Fra Angelico (LESURE *et al.*, 2008, 75).

a religiosidade de Messiaen travava nele o desejo de acção dramática. Para Robert Fallon (FALLON, 2007, 216), é na preferência de Messiaen pela contemplação que devemos buscar a explicação para a falta dessa acção dramática na ópera, bem como para o facto de o amor de São Francisco por Santa Clara ser evitado.

Favorecendo a concepção não dramática da ópera em causa, Messiaen optou por um género que se aparenta, sobretudo, aos Mistérios, ou dramas litúrgicos medievais (HALBREICH, 1992, 42, 46; AUZOLLE, 2010, 368; PETERSEN, 1998, 187; FALLON, 2007, 219), sendo que ele próprio admitia esse parentesco (FALLON, 2007, 220-1); inversamente, recusava liminarmente (WYATT, 2011, 507) a associação que alguns autores sugeriram com o género Oratório (JOHNSON, 1989, 186-7; FANO, 63-4). Particularmente interessado pela relação entre a música e o texto (FANO, 2008, 63), Messiaen afirmava, não sem humor: «Mes prédécesseurs étaient tout de même de bons dramaturges, même s'ils étaient de mauvais musiciens. Mon problème était plutôt l'inverse.» (ARNAULT, 1999, 92). Nesse sentido, *Saint François d'Assise* deve ser sem dúvida considerada uma «religious opera» (PETERSEN, 1998, 177) e, como sugere Fallon (2007, 230), «the negative image of Messiaen's favourite opera, *Don Giovanni* [Mozart]», obra que o compositor francês analisava frequentemente nas suas aulas do Conservatório de Paris (FANO, 2008, 63). Verdadeira obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) à maneira wagneriana (WYATT, 2011, 504), a ópera *Saint François d'Assise* conjuga e sintetiza os mais variados elementos da linguagem de Messiaen, desde os célebres modos e acordes de sons-cores à maior profusão de cantos de aves que o compositor jamais utilizara; nesse contexto, e para garantir a inteligibilidade do texto, a escrita vocal é significativamente mais simples do que a escrita instrumental (HALBREICH, 1992, 44; COUVIGNOU, 1996, 165), de extraordinária exuberância e complexidade.

Em suma, no caso das três óperas sobre as quais nos detivemos, estamos perante aquilo que vários autores consideram ser as obras-primas dos compositores em causa, revestindo-se, nos casos de Poulenc e de Messiaen, do carácter de um testamento espiritual e, particularmente no último, de verdadeira síntese da sua multifacetada e complexa estética de vanguarda (AUZOLLE, 2015, 365 ; LOWTHER, 2010, 83 ; KARS, 2004, 51 ; WYATT, 2011, 504). Intersecções entre espaços e modos de vida seculares e regulares enformam as tramas mais ou menos dramáticas e/ou contemplativas que somos levados a percorrer, num caso como nos outros. Em todo o caso, as três óperas em apreço colocam a experiência místico-religiosa no centro da reflexão que se impunha, quando foram compostas, relativamente ao conturbado século que as viu nascer,

e continuam hoje a propor respostas para as grandes problemáticas que a humanidade contemporânea enfrenta. Assim saibamos nós ouvi-las, analisá-las, e compreender a incitação à transcendência que encerram...

Bibliografia

- ARNAULT, Pascal (1999) – *Messiaen... les sons impalpables du rêve*. Lillebonne: Millénaire III Editions.
- AUZOLLE, Cécile (2015) – «Don Juan de Mañara : la rédemption, figure emblématique de l’opéra francophone dans l’après-guerre» In Jacono, Jean-Marie; Pons, Lionel (eds.) – Henri Tomasi : Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Marseille: Presses Universitaires de Provence, pp. 364-375.
- BARTOLI, Jean-Pierre (2015) – « Quelques observations sur le langage musical et la dramaturgie d’Henri Tomasi ». In Jacono, Jean-Marie; Pons, Lionel (eds.) – Henri Tomasi : Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Marseille: Presses Universitaires de Provence, p. 35-58.
- BOSCO, Mark (2009) – Georges Bernanos and Francis Poulenc: Catholic Convergences. *Dialogues des Carmélites. LOGOS: A Journal of Catholic Thought and Culture*. Saint Paul. Vol. 12, n° 2, pp. 17-39.
- BOULEZ, Pierre (1992). Messiaen: Profil perdu. *L’Avant scène opéra*. Salzburg. Hors série n° 4, p. 6.
- BOURGEOIS, Jacques (1992) - «Don Juan de Mañara, une œuvre de noblesse et de sincérité». In *Henri Tomasi* [Livret CD]. Paris: INA Forlane.
- COOKE, Mervyn (ed.) (2005) – *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press
- COUVIGNOU, Lionel (1996) – «Saint François d’Assise». In Massip, Catherine (dir.) – *Portrait(s) d’Olivier Messiaen*. Paris : Bibliothèque nationale de France, p. 161-9.
- DUCROS, Frédéric (2016) – *Un Compositeur français au miroir de sa correspondance: Henri Tomasi (1901-1971)*. Paris: Université de Paris – Sorbonne. Tese de Doutorado.
- DUCROS MALMAZET, Frédéric (2015). «Un musicien dans la tourmente de la Seconde Guerre mondiale». In Jacono, Jean-Marie; Pons, Lionel (eds.) – Henri Tomasi : Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Marseille: Presses Universitaires de Provence, p. 121-138.

- FALLON, Robert (2007). «Two paths to Paradise: Reform in Messiaen's *Saint François d'Assise*». In Sholl, Robert (ed.) – *Messiaen studies*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 206-231.
- FANO, Michel (2008) – «Messiaen et l'opéra». In Lesure, Anik ; Samuel, Claude (eds.) - *Olivier Messiaen: le livre du centenaire*. Lyon : Symétrie, p. 62-4.
- FRANCE. Bibliothèque Nationale (2016) – *Catalogue général* [Em linha]. Paris : BnF. [Consult. 02-31 de Julho de 2018]. Disponível em <https://catalogue.bnf.fr>.
- [HAHN, Reynaldo \(1902\). *La Carmélite. Le Ménestrel*](#). Paris. Disponível em [acedido a 13 de Setembro de 2017]
- HALBREICH, Harry (1992). Introduction. *L'Avant scène opéra*. Salzburg. Hors série n° 4, p. 44.
- HILL, Camille Crunelle (1998) – «Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth in Messiaen's *Saint François d'Assise*». In Bruhn, Siglind (ed.) – *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland Publishing, p. 143-167.
- HILL, Peter; SIMEONE, Nigel (2008) – *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard.
- JOERG, Guido Johannes (1999) – «Der Komponist und sein Werk». In Francis Poulenc : *Dialogues des Carmélites* [Livreto de DVD]. Munich: Arthaus, p. 10.
- JOHNSON, Robert (1989) – *Messiaen*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- KARS, Père Jean-Rodolphe (2004) – «La joie dans l'œuvre d'Olivier Messiaen» In *Saint François d'Assise* [programa da produção da Opéra National de Paris – Opéra Bastille]. Paris : Opéra Bastille, p. 47-51.
- LESURE, Anik; SAMUEL, Claude (eds.) (2008) – *Olivier Messiaen: le livre du centenaire*. Lyon: Symétrie.
- LOWTHER, Gail Elizabeth (2010) – *A Historical, Literary and Musical Analysis of Francis Poulenc's Dialogues des Carmélites*. Bowling Green: Graduate College of Bowling Green State University. Tese de Mestrado.
- MACHART, Renaud (1995) – *Poulenc*. Paris: Seuil.
- MALMAZET, Frédéric (1992) – Henri Tomasi. In *Henri Tomasi* [Livreto de CD]. [s. l.]: Forlane, p. 3-6.
- MARTI, Jean-Christophe (1992). Entretien avec Olivier Messiaen. *L'Avant scène opéra*. Salzburg. Hors série n° 4, p. 8.
- PASLER, Jann (2008) – *Writing though Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. Oxford: Oxford University Press.

- PESSON, Gérard (2004). «Le Moment et la Grâce». In Saint François d'Assise [programa da produção da Opéra National de Paris – Opéra Bastille]. Paris : Opéra Bastille, p. 54-9.
- PETERSEN, Nils Holger (1998) – «Messiaen's Saint François d'Assise and Franciscan Spirituality». In Bruhn, Siglind (ed.) – *Messiaen's Language of Mystical Love*, p. 169-193.
- PISTONE, Danièle (2015) – «Henri Tomasi : images et imaginaires». In Jacono, Jean-Marie; Pons, Lionel (eds.) – *Henri Tomasi : Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée*. Marseille: Presses Universitaires de Provence, p. 13-21.
- PONS, Lionel (2015) – «*Ulysse ou le beau périple* d'Henri Tomasi (1961-1964)». In Jacono, Jean-Marie; Pons, Lionel (eds.) – *Henri Tomasi : Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée*. Marseille: Presses Universitaires de Provence p. 443-469.
- SADIE, Stanley (ed.) (2011) – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- [SALLES, Maurice \(2012\) – La Chartreuse de Parme. Marseille : ForumOpera.com.](#)
[Consult. 13 de Setembro de 2017]. Disponível em.
- SAMUEL, Claude (1999) – *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et Commentaires*. Arles: Actes Sud.
- SOLIS, Michel (2008) – *Henri Tomasi: Un idéal méditerranéen*. Ajaccio: Albiana.
- WYATT, Michael (2011) – Staging the Ineffable: Olivier Messiaen's. *Saint François d'Assise. The Opera Quarterly*. Oxford. Vol. 27, n° 4, p. 503-8.