

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA – IFILO

ANDRÉ ARANTES GOMES

MÚSICA E LITURGIA NO CRISTIANISMO

UBERLÂNDIA – MG
AGOSTO/2022

ANDRÉ ARANTES GOMES

MÚSICA E LITURGIA NO CRISTIANISMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia sob orientação do Prof. Dr. José Benedito de Almeida Jr.

UBERLÂNDIA – MG

AGOSTO/2022

ANDRÉ ARANTES GOMES

MÚSICA E LITURGIA NO CRISTIANISMO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia sob orientação do Prof. Dr. José Benedito de Almeida Jr.

Uberlândia-MG, 17 de agosto de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Benedito de Almeida Jr. – Orientador

Prof. Dr. Marcos César Seneda

AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre. Nele eu existo.

Meus agradecimentos ao Ciro e ao Ericksen, nas pessoas de quem cumprimento os técnicos que, com gentileza e eficiência superam as expectativas dos discentes em suas demandas. A todo o corpo docente do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia meus sinceros agradecimentos pela experiência que proporcionam, pois não apenas ministram aulas, mas conduzem-nos a experiências reveladoras. Em especial agradeço ao meu orientador, Professor Dr. José Benedito de Almeida Jr., por quem tenho profunda admiração, cujas virtudes são inefáveis, que apontou os caminhos seguros para a pesquisa e instigou à prática da escrita.

Agradeço a minha amada esposa, Diene, que me acompanha nesta viagem da vida há mais de vinte e sete anos e nesta etapa novamente me inspira. Aos meus filhos, Matheus e Mariene, presentes inestimáveis e motivações diárias para concluir esta graduação. Por eles me animo. Agradeço meus familiares e amigos, eles têm respeitado minhas escolhas e com frequência me proferem palavras estimuladoras. Sei que são verdadeiras.

Agradeço a todos os amigos que conheci na graduação, alguns apenas remotamente, mas todos tornaram as aulas momentos de grande alegria, em especial ao querido Daniel Salvador, um vencedor, à amável Maria Cristina e ao admirável Antônio Pêcego, pessoas que não sairão das minhas memórias.

Todas as pessoas aqui nominalmente citadas e tantas outras com quem convivi neste ambiente universitário contribuíram com esta conquista e tornaram-me um homem melhor. Recebam minha gratidão.

DEDICATÓRIA

Dedico este texto ao meu próximo, alvo dos sentimentos positivos que dia a dia persevero em depurá-los.

Não abandone a sabedoria, e ela o protegerá; ame-a, e ela cuidará de você. A sabedoria é suprema; portanto, obtenha sabedoria. Embora custe tudo o que você tem, procure entender.

(Provérbios 4:6-7)

RESUMO: O presente trabalho busca compreender algumas características da música religiosa de tradição Judaico-Cristã que a mantém presente, apesar das constantes influências que sofreu durante os anos e como estas colaboraram ou não na formação de um processo de comunicação. Uma breve perspectiva histórica sobre música e significado é oferecida com o objetivo de contextualizar o assunto. Propõe-se a investigar as principais práticas litúrgicas que categorizam a música em sacra ou profana, bem como uma reflexão sobre como ela se comporta como um agente facilitador da experiência religiosa, da comunicação de conceitos, ideias e sentimentos.

Palavras-chave: música sacra, liturgia, linguagem, experiência religiosa

ABSTRACT: The present work seeks to understand some characteristics of Jewish-Christian religious music that keeps it present, despite the constant influences it has suffered over the years and how they collaborated or not in the formation of a communication process. A brief historical perspective on music and meaning is offered with the aim of contextualizing the subject. It proposes to investigate the main liturgical practices that categorize music into sacred or profane, as well as a reflection on how it behaves as a facilitator of the religious experience, of the communication of concepts, ideas and feelings.

Keywords: sacred music, liturgy, language, religious experience

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo 1 – A MÚSICA NO CONTEXTO RELIGIOSO JUDAICO CRISTÃO.....	12
1.1 A Música Litúrgica para os Hebreus.....	13
1.2 Música na Liturgia no contexto dos primeiros séculos da Era Cristã.....	15
1.3 Sob o olhar da Igreja Católica.....	17
1.4 As transformações musicais na Reforma Protestante.....	20
1.5 A Música no Pentecostalismo Clássico.....	22
Capítulo 2 – O ESTABELECIMENTO DA MÚSICA SACRA.....	24
2.1 Concepção tradicional de Música Sacra.....	25
2.2 Ampliação do conceito a partir da Reforma.....	30
2.3 Música Sacra no Pentecostalismo Clássico.....	34
Capítulo 3 – CARACTERÍSTICA FUNCIONAL DA MÚSICA SAGRADA.....	37
3.1 Como a linguagem da música funciona.....	38
3.2 Considerações sobre a linguagem da musica religiosa.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	45

INTRODUÇÃO

A humanidade possui uma longa relação com a música e com a religião, sendo ambas objeto do interesse das mais variadas formas de organização cultural em todos os tempos. A história da música dá conta de que desde os primórdios os homens produziam diversas formas de sonoridade, algumas adquirindo status de linguagem. Como um fenômeno inerente à cultura humana as religiões se configuram como sistemas de práticas e crenças que por vezes se apropriam da música como meio de comunicação. Uma e outra têm a capacidade de despertar sentimentos, proporcionar experiências de valor elevado para muitos, encontrando nelas a satisfação de necessidades, significado e até mesmo sentido existencial. Esse texto tem como principal objetivo compreender como a música nos rituais litúrgicos, sobretudo em religiões da tradição judaico-cristã, se desenvolve como forma de estabelecer uma comunicação.

No primeiro capítulo é apresentado um breve relato histórico da evolução do uso da música pelo povo Hebreu, como ela foi continuamente adaptada ao contexto tornando-se uma ferramenta tão presente e tão comum, contudo tão necessária à formação da identidade de um povo e essencial na função de intermediar sua relação com Yahweh, nome dado ao seu único Deus adorado. Nessa seção observa-se a força dos salmos como elemento de construção do pensamento cristão, nas relações entre música, teologia e organização das celebrações sacras da igreja durante a idade média. Demonstra, de forma breve, a forma e reforma do pensamento litúrgico-musical, desde o início do Cristianismo, passando pelos protestantes, pelo movimento de avivamento religioso e desfrutando notoriedade no pentecostalismo no Brasil.

O segundo capítulo traz um estudo sobre as características e formas musicais que conferem sacralidade a determinado estilo musical, em razão da ênfase concedida a determinadas crenças ao longo da trajetória do Cristianismo. Neste sentido autores como Rudolf Otto e Mircea Eliade apresentam dimensões específicas da experiência religiosa, revelando como a sociedade moderna compreende o tema do sagrado e, por meio da música, sobre ele formula ideias claras e distintas, portanto, racionais.

O terceiro capítulo apresentará a função didático-pedagógica da linguagem musical, imprescindível no ambiente da religião pelo seu valor emocional e cognitivo. Além da presença da emoção, a razão, como elemento indispensável em qualquer momento do processo de comunicação, de ensino-aprendizagem, confere à música características de agente catalizador, capaz de acelerar a velocidade com que se processa o fenômeno religioso e proporciona uma ampliação das possibilidades de gêneros musicais, tornando-os sagrados na medida em que suas letras expressam a linguagem que melhor atendam às necessidades emocionais, espirituais, materiais e que mexam com os sentidos.

A relevância da música *sacra* na experiência com o transcendente¹ está inserida explicitamente em várias anotações dos textos bíblicos e, em que pese a tendência do protestantismo em reduzir a vida simbólica, tornar a música litúrgica acessível à congregação pode ser compreendido, também, como uma “válvula de escape”² que mantém o indivíduo próximo do *mysterium*.

Espera-se que do texto que se segue seja possível a reflexão de como religião e música convergem, se organizam e se agregam e se há de fato, no uso da música, a possibilidade de uma experiência funcional relevante para se estabelecer uma comunicação e, quem sabe, um encontro com Deus.

¹ Em II Reis 3:15 há o seguinte relato de uma experiência mística proporcionada pela música: “Ora, pois, trazei-me um tangedor. E sucedeu que, tangendo o tangedor, veio sobre ele a mão do Senhor.”

² Expressão utilizada por ALMEIDA JUNIOR no Artigo: A função dos ritos e a crítica da religião natural, ao discorrer sobre a importância da vida simbólica em face do crescimento das neuroses e psicoses nas sociedades urbanizadas e industriais.

Capítulo 1 – A MÚSICA NO CONTEXTO RELIGIOSO JUDAICO CRISTÃO

Está alguém entre vós aflito? Ore.
Está alguém contente? Cante louvores.
(Tiago: 5.13)

1.1 A Música Litúrgica para os Hebreus

Diversos temas são apresentados com intenção de esclarecer que fenômenos mantêm a religião tão viva, vigorosa e influenciadora das ações humanas. Neste capítulo não se pretende uma abordagem completa de como a relação entre a música e religião iniciou, se desenvolveu e foi preservada nos rituais litúrgicos das tradições judaicas herdadas pelos cristãos, pois sabemos que há muito o que pode ser dito como possibilidades influenciadoras do desenvolvimento da crença e dos rituais. Tendo em vista que o objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso é o de compreender como alguns aspectos da música participam de uma mecânica formadora do comportamento religioso, adiante dar-se-á evidência para alguns momentos históricos do cotidiano judaico cristão.

Há um grande número de pesquisas que indicam vestígios de práticas religiosas desde a Era Paleolítica e que os Neandertais praticavam cerimônias fúnebres. Observa-se, no curso da história, que a religião sempre esteve presente sobrevivendo às mais variadas e drásticas mudanças de organização social, preservando modos, práticas, mitos, rituais, ofertas, templos, que muito embora possam ter sofrido modificações de formas nas transmissões entre gerações, denotam certa característica própria do humano, seja na perspectiva de religião como elemento da natureza humana, seja na concepção da religião como um sistema cultural ou mesmo um fenômeno social.

Uma outra questão interessante da religião é o seu caráter universal, no sentido de que, assim como comer, vestir, trabalhar, procriar, são práticas comuns a todas as formas de cultura humana, a prática da religião também se mostra presente, como que um fenômeno transcultural.

As semelhanças das práticas religiosas em todo o lugar e tempos são facilmente demonstráveis, dado que incluem o ritual formalizado, a veneração, a prática de ofertas, sacrifícios, votos, petições a entidades superiores, contos, canções, músicas, moralidade e leis internamente aceitas de modo enfático.

Outra característica própria da religião é lidar com o que não é óbvio, com o invisível, com o que não pode ser empiricamente verificável, ultrapassando a barreira da obscuridade com a prática de formas especiais de experiência, como a meditação, o sonho interpretado, a visão e o êxtase, com aceitação pela maioria das pessoas comuns. E é a prática destes comportamentos, juntamente com as suas consequências, que torna a religião realística, com pretensão de prioridade.

Há estudos que propõem que as religiões, tanto do presente como do passado, surgem em cenários culturais, sociais e históricos, todavia são conclusões simplificadoras, dado que a investigação da origem da religião demanda conhecer o processo da evolução humana numa perspectiva que associe os estudos culturais à antropologia.

Uma consideração a ser feita diz respeito à capacidade da religião em empenhar-se no ensino das imutáveis verdades eternas e em assegurar que as crenças e as atitudes continuem inalteradas. Há que se considerar, ainda, a capacidade que possui de motivar à perseverança e a

resistência perante situações de catástrofe, levando o ser humano a experimentar situações típicas de perda de realidade que potencializam sua busca pela superação das situações adversas.

As formas observáveis de transmissão religiosa são processos de aprendizagem efetuados através do ritual e da linguagem. As características mais salientes deste processo são a repetição acrescida de formas de intimidação com ou sem o uso de constrição física e de persuasão à aceitação da crença. A repetição é um fator importante na aprendizagem e crítico no ritual. A transmissão da religião não ocorre sem ritual. Uma função essencial deste último consiste em iniciar os mais novos nos costumes dos mais velhos - o modelo da aprendizagem cultural, que depende da memória. Segundo esta mesma perspectiva, é para o bem de toda a comunidade que as representações coletivas são inculcadas através de cerimônias repetidas em intervalos de tempo regulares. As celebrações de festivais tornaram-se manifestações centrais da religião. As pessoas representam atos prescritos, aprendendo que sempre se realizaram desse modo. Neste contexto também são transmitidos os saberes coletivos, os seus mitos, pela via dos sistemas de sinais, do ritual e da linguagem, unidos para formarem as estruturas mentais que determinam as categorias e as regras de vida. Destaque-se que elementos de fundamental efeito são a dança e a música, nos quais se combinam ritmos e sons repetitivos para criarem uma notável experiência coletiva.

Presente no cotidiano, constata-se a música como um fenômeno da ação do ser humano nos mais variados lugares, sendo “indispensável para a promulgação apropriada das atividades que constituem uma sociedade; é um comportamento humano universal” (HUMMES, 2004, p. 19). Inclui-se nestes lugares o âmbito das religiões com papel mágico e simbólico essencial nas liturgias de todos os ritos, podendo observar-se na música o sistema de símbolos, de código de comunicação cultural e de informação daquela religião para a qual foi concebida.

Música e religião têm sido tema de pesquisas, apontando a maneira como diferentes pessoas, de diferentes idades e credos se relacionam com a música, sobretudo, a que se dá no contexto de funções litúrgicas. Importante destacar que o Antigo Testamento bíblico exerce referência fundamental para religiões como o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo. Basicamente, no Antigo Testamento está contida toda a literatura e principais fontes de inspiração sagrada das religiões ocidentais, devendo ser reconhecido que não há uma liturgia musical que se compare à das igrejas de origem judaico cristã.

Embora nos livros de autoria atribuída a Moisés sejam escassas as menções de cânticos ou música, no decorrer de sua história o povo Hebreu recebeu grande influência de outras culturas na música e nas práticas religiosas. Moisés havia sido instruído nas ciências e música pelos sacerdotes egípcios e o uso da música no Egito era de grande relevância, não apenas na vida diária do povo e em festivais de estilo secular, mas também no serviço religioso. Não obstante a isto poucas foram as ocasiões em que ele fez uso da música com propósito devocional durante a caminhada com os

Hebreus, com destaque para os seguintes cânticos sem acompanhamento instrumental: após atravessarem o mar Vermelho Moisés e Israel cantaram um “cântico de vitória” (Êxo 15:1-18); por ocasião da descoberta de um poço de água no deserto cantaram “O cântico do poço” (Núm 21:17,18) e “o último cântico de Moisés” (Deu 32), cânticos que evidenciam uma função de contribuição da música para integração daquela sociedade. Mesmo os minuciosos rituais de expiação e adoração instituídos nos tabernáculos foram concebidos sem recursos musicais, ainda que celebrações com cânticos e danças fizessem parte da cultura israelita.

Apesar de os textos bíblicos terem uma característica preponderante de relatos de fé e menos de conteúdo de conhecimentos relativos ao passado e evolução do povo Hebreu, nos livros históricos do Antigo Testamento há várias alusões a cânticos, contudo os serviços dos tabernáculos, exceto pelo aviso das trombetas, permaneceram sem o recurso musical em suas celebrações.

Atribui-se a Davi a inovação nas liturgias a partir de quando transportou a arca da aliança das terras de Edom para Jerusalém, com grande euforia e ao som de trombetas e com danças, introduzindo cânticos nos rituais de adoração depois que a arca foi levada para lá, de cujas celebrações participavam ativamente, homens e mulheres, seja na execução de instrumentos quanto nos cantos em grupos. O escritor de I e II Crônicas narra que a música esteve integrada aos rituais do Templo, tanto no período pós edificação quanto no período seguinte à volta do exílio babilônico, demonstrando ser ela essencial para a celebração e uma ferramenta eficaz para unir aquele povo a um sentimento religioso.

Davi tinha qualidades musicais e foi reconhecido como um profeta que falou pelo Espírito ao escrever seus salmos, sendo lhe atribuída a autoria de grande parte dos poemas que compõe o livro dos Salmos. Este livro pode ser considerado o hinário do povo hebreu, constituindo-se, também, importante fonte da hinologia cristã e inspiração para o canto evangelístico. Alguns dos poemas agrupados no livro dos Salmos remetem a épocas históricas distintas do povo judeu. Outros tiveram origem em experiências pessoais de fé de seus escritores. Os salmos têm a predominância do gênero, correspondendo variadamente aos estilos de poesia, canto, súplicas, adoração, ação de graças, predominando uma forma didática em suas composições com propósito de facilitar a memorização, pois, dado a tradição da transmissão verbal por via dos cantos, o povo era lembrado constantemente da lei e dos ensinamentos religiosos para expressar emoções, festejar e cultuar a Deus.

1.2 Música na Liturgia no contexto dos primeiros séculos da Era Cristã

O Novo Testamento se refere, de modo geral, ao uso da música e não dá referências quanto ao lugar da música no culto como o faz o Velho Testamento, aliás, seja nos evangelhos, no livro dos atos ou nas epístolas, não há indicação a qualquer forma litúrgica. Nenhum dos quatro escritores dos Evangelhos foi especialmente dado à música. No evangelho de Lucas, mais minucioso quanto a

fatos, são encontrados três cânticos, o cântico de Maria que é um louvor pelo redentor que iria nascer (Luc 1:46-55), o cântico de Zacarias que é um louvor pelo cumprimento de uma promessa divina (Luc 1:67-79) e o cântico dos anjos que foi entoado por ocasião do nascimento de Jesus (Luc 2:13-14). O livro de Mateus relata, também, celebrações com música na entrada triunfal de Jesus em Jerusalém (Mat 21:9), e depois da última ceia Jesus cantou um hino com os seus discípulos antes de ir para o monte das Oliveiras (Mat 26:30).

Paulo evidenciava o apreço por música e reconheceu o valor do cântico no ensino. Ele não via a música apenas como um meio de louvor e adoração, pois acreditava no poder dela como veículo de instrução. Em Col 3:16 lê-se: “A Palavra de Cristo habite em vós, abundantemente, em toda a sabedoria ensinando-vos e admoestando-vos uns aos outros, com salmos, hinos e cânticos espirituais, com gratidão, cantando ao Senhor em vossos corações.” O objetivo aqui não está na adoração, mas sim no ensino e admoestação, pois pela repetição o povo memorizava e o que decorava apreendia.

Poucos são os registros históricos sobre as liturgias dos cristãos dos primeiros séculos desta era. Constituídos em sua maioria de plebeus, escravos e colonos que viam na mensagem de Jesus um instrumento de redenção contra a opulência e a exploração do mundo romano, organizavam-se em pequenas comunidades. A pobreza e perseguição a que eram submetidos impossibilitavam a igreja primitiva de construir seus templos durante o primeiro século, razão por que os cristãos se reuniam para o culto em casas particulares. Deduz-se das Epístolas de Paulo, especialmente as enviadas aos Coríntios, que as reuniões eram um culto restrito, onde faziam orações, davam testemunho, ministravam certos ensinamentos e cantavam Salmos.

Na medida em que no século II as perseguições se intensificavam, na mesma proporção o número de convertidos crescia, agregando cidadãos romanos que, sentindo os efeitos da crise do Império, buscavam consolo nas doutrinas cristãs, levando as autoridades a perceberem que não poderiam mais ignorar a expansão do cristianismo ao longo do Império, culminando com a sua conversão ao cristianismo.

A constante perseguição por mais de trezentos anos deu causa ao fortalecimento da unidade cristã que mais tarde se tornaria a maior força política e religiosa do ocidente, mas como que por uma ação da providência divina, o comandante do império que insistiu em afirmar que o movimento liderado por Cristo e seu culto eram ilegítimos, supostamente recebeu uma instrução de Jesus Cristo na véspera de um conflito vindo a vencê-lo. A partir disso Constantino aderiu ao cristianismo, tomou sobre si a missão de restaurar o culto ao Nazareno e no ano 313, a partir do Édito de Milão, o imperador liberou o culto cristão, vindo o cristianismo tornar-se a principal religião romana. Posteriormente, por Teodósio I, estabelecida a única religião lícita do Império. Foi durante o período de Constantino a Justiniano I que surgiram as novas formas de cultura cristã.

É difícil para nós, hoje, perceber a imensa importância da liturgia na vida da comunidade cristã nos primeiros séculos após a paz da Igreja. A liturgia era a literatura, a poesia, o teatro e a arte dessas pessoas, mas, acima de tudo, era um ato social comunitário que ocupava um espaço central nas vidas. A própria liturgia era uma obra de arte - talvez a maior e mais elaborada jamais criada pelo homem. Tudo que o mundo cristão possuía de doutrina e poesia, música e arte foi vertido na liturgia, moldada em um todo orgânico que se concentrava nos Divinos Mistérios. A liturgia, é verdade, não foi criação de nenhum indivíduo: é a obra anônima de séculos de crescimento, de modo que pode ser comparada ao crescimento de um organismo natural, e não a uma obra de arte, no sentido mais comum da expressão. Como bem disse o escritor austríaco moderno Sigismund von Radecki (1891-1970), não é arte, mas antes, um arquétipo em cuja direção a arte se esforça a ascender. É difícil para nós, hoje, perceber a imensa importância da liturgia na vida da comunidade cristã nos primeiros séculos após a paz da Igreja. A liturgia era a literatura, a poesia, o teatro e a arte dessas pessoas, mas, acima de tudo, era um ato social comunitário que ocupava um espaço central nas vidas. (DAWSON, 2014, p. 230)

Assim, a liturgia era o foco que integrava outras manifestações da cultura cristã. A arte e a arquitetura, a música e a poesia cristãs - todas cresciam a serviço da liturgia e eram conformadas por sua influência. A Igreja aproveitou as formas existentes da cultura romana tardia e as utilizou para propósitos litúrgicos, e, ao fazê-lo, transformou-as em coisas novas, como podemos ver na evolução da basílica, da forma romano-helenística à forma cristã bizantina.

Esse era somente um lado da herança cultural cristã. Se o corpo de uma nova cultura era helenístico ou romano, o espírito era semítico, já que derivava da tradição sagrada de Israel ocorrendo uma ligação direta entre a liturgia da Igreja e a da sinagoga. Toda a liturgia, até os dias de hoje, é permeada pela linguagem e imagens da Bíblia e esse foi um dos principais fatores que separaram a nova cultura cristã daquela do mundo romano-helenístico, dando à Igreja uma nova história e um novo mundo de arquétipos sagrados e imagens simbólicas, substituindo a antiga mitologia que formara o pano de fundo da literatura clássica.

Desde os primórdios a Igreja cristã tinha a herança da poesia judaica dos Salmos, que já havia sido empregada com propósitos litúrgicos na sinagoga. De fato, isso era uma nova poesia. Expressava o que nunca fora expresso na poesia clássica e o fazia com renovada linguagem e novo ritmo.

Dentre as principais manifestações de celebração da fé dos cristãos dos primeiros séculos desta era diz respeito, segundo relato constante da carta de Plínio ao Imperador Trajano, sobre a prática dos Judeus de se reunir antes do amanhecer e cantar a Cristo desenvolvendo poesias de louvor e adoração.

1.3 Sob o olhar da Igreja Católica

Constam do estudo 79 da CNBB, que Agostinho se impressionou com os hinos compostos por Ambrósio e cantados por toda comunidade com perfeita harmonia e entusiasmo, que no seu

entender produziavam consolo e encorajamento à assembleia. Reconhecendo a utilidade do canto em geral e do canto litúrgico popular, ao chegar como bispo a Pipona, ele logo introduz na liturgia tanto o novo método de canto dos salmos quanto os hinos compostos por Ambrósio. Agostinho contempla experiência do *jubilus* (jubilação) vivido por aqueles que, participando do canto espontâneo, vão cantando até o ponto de se liberarem das palavras e na exultação já não pronunciam mais palavras, mas lançam gritos inarticulados de jubilação. E é assim que Agostinho entendeu a importância do canto litúrgico popular e investiu na difusão das formas musicais: a Salmódia e os Hinos. Durante período patrístico desenvolveu-se o pluralismo litúrgico-musical aberto ao intercâmbio de experiências, aceito e respeitado pela Igreja de Roma, expressando-se, nas celebrações, a diversidade cultural da época.

Nesse pluralismo está o Oriente, com suas várias ramificações, e as diversas tradições do Ocidente, tais como: a africana (norte da África); a visigótica (Ibéria - Espanha); a aliança, conhecida por sua criatividade exuberante (Gália - França e adjacências); a céltica (Bretanha, País de Gales, Irlanda); as itálicas, bem características conforme as regiões (Campânia, Ravena, Aquiléia, Benevento, Milão e Roma). É no seio dessa diversidade de tradições que se estruturam os rituais dos Sacramentos, o Ofício Divino ou Liturgia das Horas, o Ano Litúrgico ou memorial anual do Mistério de Cristo, e florescem as várias formas do canto. No campo litúrgico-musical verifica-se a influência determinante do dinamismo que resultou da expansão missionária e do florescimento monástico. No entanto, com o passar do tempo nota-se que algo essencial vai sendo deixado de lado: a participação e envolvimento da assembleia. Vai se aprimorando a especialização teológico-bíblica dos compiladores de textos, a gestualidade dos ministros e a afinação dos membros das *scholae cantorum*. Cultura e música elitistas passam a ocupar e dominar o espaço litúrgico. A música, aos poucos, vai se transformando em linguagem de doutos e peritos, em detrimento da participação do povo.

No período que vai do século VII ao XI o canto litúrgico é reformulado e transforma-se em elaborações musicais de ritmos e melodia complexos. As *scholae cantorum* recebeu a admiração e pleno apoio de Gregório VII, contando com mestres altamente especializados e cantores treinados desde pequenos, dando surgimento ao canto gregoriano substituindo, por conseguinte, a participação ativa dos fiéis que então tornam-se ouvintes passivos. Esse formato litúrgico suscitou admiração e imitação em toda a igreja sendo importante ressaltar que o canto litúrgico se torna especialidade e competência exclusiva de clérigos e monges e o canto gregoriano se expande silenciando outras vozes.

A partir do século XI até o final da idade média o canto gregoriano dá lugar à polifonia privilegiando uma arte musical mais refinada, que mistura timbres, ritmos e harmonias de execução técnica mais complexas, resultando em celebrações realizadas mais por dever de executar um

repertório do que por vocação inspirada, culminando numa liturgia ainda mais excludente da participação popular. Os chamados papas do renascimento foram mais estadistas e patronos das artes e da cultura. A religiosidade era meritória e ao mesmo tempo havia grande ressentimento contra a igreja por causa dos abusos praticados e do desvio dos seus propósitos. Nessa situação a liturgia perde a influência sobre o povo deixando de ser um elemento importante para a organização da vida social. Naquele tempo a decadência da vida litúrgica deu margem à superstição, ao apego às relíquias, às bênçãos, a sacramentais, a lugares santos etc. A liturgia desordenada recebeu influência direta do desejo de interioridade, do ideal de recolhimento, de celebração do culto interior e de fuga da celebração produzida pela igreja.

Após o Concílio de Trento surge o período Barroco período de auge da polifonia, mais estética do que litúrgica, em que se exibiam as qualidades artístico-musicais, com grande evidência da elegância arquitetônica, elegantes salões de atos com paredes de mármore e de ouro, pinturas nos tetos, palcos e galerias, implementação do órgão, do coro em tribuna separada do presbitério, refletindo a separação e a independência adquirida pela música nas celebrações, todavia sem a participação, reclamada com maior ênfase no século XVIII por ocasião do Sínodo de Pistóia, sem se concretizar, contudo.

Surge na França, em meados do século XIX, um movimento de retorno às fontes originais do fervor litúrgico, denominado Movimento Litúrgico, ganhando força no início do século XX em conexão com uma renovação mais ampla (bíblica, patristica, teológica, ecumênica), contando com adesão importante de Bélgica, França e Alemanha, motivando o papa Pio XII a inovar e suas encíclicas “*Mediator Dei*” (1947) e “*Musicae Sacrae*” (1955). Todas estas propostas de reforma tinham em vista favorecer a participação ativa e consciente do povo na liturgia, regulados, evidentemente, pela hierarquia eclesiástica; recomenda seja restaurado o canto gregoriano até no uso popular na parte que respeita ao povo; que o "canto moderno" não seja excluído do culto católico, "se nada têm de profano e de inconveniente à santidade do lugar e da ação sagrada". Pensamentos que prenunciavam a formação do Concílio Vaticano II.

Em 1967 a Instrução da Sé Romana *Musicam Sacram*, enaltece a função ministerial da música no culto, com destaque para o seguinte trecho:³

16. Não há nada mais religioso e mais alegre nas celebrações sagradas do que uma congregação inteira expressando sua fé e devoção em cânticos.... 42. O Concílio

³ INSTRUÇÃO SOBRE MÚSICA NA LITURGIA - ECUMENICO VATICANO *MUSICAM SACRAM*, de 5 de março de 1967, disponível em https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html

estabeleceu no princípio que sempre que um rito, de acordo com seu caráter, permite uma celebração em comum com a assiduidade e participação ativa dos fiéis, esta deve ser preferida à celebração individual e quase privada do rito... [28] Segue-se logicamente disso que o canto é de grande importância, pois demonstra mais claramente o aspecto eclesial da celebração.

Mais explícita a respeito da música litúrgica tem sido a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que já em 1976 publicava importante documento sobre a “*Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*”, pronunciando-se com segurança, profundidade e senso prático sobre questões de fundo e preocupações maiores do momento pós-conciliar. Referindo-se à participação dos fiéis na liturgia, aí se afirma:

Uma das melhores expressões desta participação é a Música litúrgica. Onde há manifestação de vida comunitária existe canto; e onde há canto celebra-se a vida. Por isso, no Brasil, a renovação litúrgica tem alcançado um de seus pontos mais positivos, pela criação de uma música litúrgica em vernáculo. Esta tem procurado corresponder ao sentimento e à alma orante do nosso povo, fazendo-o participar das funções litúrgicas de modo expressivo e autêntico.(CNBB79, 1999, p.32)

Este mesmo documento expressa que em ordem de importância o canto participativo ocupa posição imediatamente posterior à relevância da comunhão sacramental, e que, portanto, é uma das expressões mais profundas e autênticas da liturgia.

1.4 As transformações musicais na Reforma Protestante

A Reforma Protestante operou profundas mudanças dentro da igreja, afetando, também, a música e o seu propósito na vida cristã. À época Lutero e Calvino, eminentes reformadores, sensíveis à demanda popular, compreendiam ser necessário o acesso ao conhecimento bíblico e a interação das pessoas nos rituais e atividades litúrgicas. Para tanto empreenderam ações relacionadas à música, que até então tinha um caráter excludente, com ênfase em produzir experiências sensoriais, intelectuais, emocionais e espirituais no interior da congregação.

Apontamento feito por Silas Palermo destaca que já no período do Renascimento denotam que:

Algumas questões passam a ser levantadas pelos teóricos musicais, filósofos, poetas e mestres, tais como: 1) o afastamento do fiel e sua passividade cúlta, ou seja, sua não participação no canto; 2) o fato de a música não representar e não despertar nos ouvintes paixões diversas; 3) crítica à música afastada do texto, sua expressão e adequação com a melodia não fornecendo clareza. (PALERMO, 2018, p.21)

Neste sentido um dos pontos mais importantes da reforma Luterana foi dar acesso à leitura da Bíblia, produzindo uma tradução para o alemão que compreendia dialetos, facilidade de acesso

em razão da ampla impressão da Bíblia, orientações e incentivos para o canto congregacional na língua materna que todos conheciam e recomendações para que os compositores e poetas escrevessem hinos no idioma das pessoas, usando palavras mais simples, mais comuns e com sentidos mais claros.

Introduziu o uso de hinários, inicialmente com oito composições que continham apenas melodias que eram cantadas pela congregação em única voz. Ampliado no decorrer dos anos seguintes foram introduzidos arranjos para corais, cantos de escrita simples e homogênea de vozes, de caráter didático e usados com prevalência para o canto congregacional, através do qual uma população de baixo nível de alfabetização podia ser doutrinado cantando inúmeras estrofes de ensino bíblico sobre a mesma melodia.

Além de restabelecer o uso da música no culto Lutero foi um incentivador incansável deste recurso no processo educacional. Veja texto de sua autoria que assim diz:

Aos Conselhos de todas as cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas, destacando sobre a Música: Falo por mim mesmo, se eu tivesse filhos e tivesse condições, não deveriam aprender apenas Línguas e História, mas também deveriam aprender a cantar e estudar Música. Mais tarde, já pai, ele escreveu ao Reitor Marcus Crodell: Estou lhe enviando meu filho João para que seja incluído no grupo de meninos que serão instruídos em Gramática e Música [...]. E diga a Johann Walther que eu oro por seu bem-estar e que confio meu filho a ele para aprender Música, pois eu, é claro, formo Teólogos, mas gostaria também de formar Filósofos e Músicos. (PALERMO, 2018, p. 29)

Lutero e Calvino tinham pensamentos reformistas que guardavam ideias correlatas e outras divergentes entre si. Entre ambos as similaridades convergem quanto ao fato de possuírem a mesma fé e vocação fundamentadas nos textos bíblicos. Em razão da contemporaneidade os assuntos eclesiásticos e estrutura constitutiva da igreja eram questões de interesses comuns. Contudo o gosto musical era um ponto de divergência, justificado, em boa medida, por possuírem formação intelectual diferentes. Lutero teve sólida instrução musical e Calvino, por sua vez, não tinha uma formação musical plena.

Calvino foi mais rigoroso quanto ao uso da música na igreja, sobretudo com a possibilidade de seu mau uso, em semelhança à forma como era concebida nos meios seculares. Para tanto posicionou-se de modo firme impondo a exclusividade do texto bíblico como fonte de inspiração da linguagem poética e do uso direto das Escrituras para serem musicadas, descartando, assim, a possibilidade de serem utilizados texto não bíblicos na composição musical. A segunda questão foi de caráter político e de ordem eclesiástica, conduzindo o canto em coro a uma posição privilegiada na liturgia, admitindo a participação de músicos profissionais tão somente como coadjuvantes, preferindo os instrumentos musicais que não interferissem na devoção solene requerida e cuja técnica não prejudicasse a sonoridade e pureza vocal para o culto. A terceira questão foi quanto ao

aspecto do culto: em sua concepção o culto deveria ser para todos e a congregação deveria ter uma participação ativa prevalente no canto. Algumas décadas após a morte de Calvino e em razão do surgimento de um número de compositores reformados, do aprimoramento das técnicas musicais e instrumentais as celebrações religiosas tiveram a reintrodução dos instrumentos juntamente com os corais.

A respeito do pensamento de Calvino sobre a função da música no culto vejamos:

Nem a voz nem o canto tem algum valor ou algum proveito para Deus se não nascerem de um afeto íntimo do coração. Ao contrário, irritam a Deus e provocam sua cólera se só saem dos lábios [...]. Apesar disso, não condenamos aqui nem a voz nem o canto; antes os apreciamos muito, contanto que acompanhados do afeto do coração. Porque dessa maneira ajudam o espírito a pensar em Deus e o mantém nele [...]. Além disso, como a glória de Deus deve resplandecer em todos os membros de nosso corpo, convém que a língua, criada especialmente por Deus para anunciar e glorificar o seu santo nome, seja empregada em fazer isso, falando ou cantando. Mas que seja empregada sobretudo nas orações que publicamente se fazem nas assembleias dos fiéis; nas quais o que de fato se faz é glorificar a Deus, todos em comum e em coro, ao Deus que honramos com um espírito e uma mesma fé [...]. (PALERMO, 2018, p.31)

1.5 A Música no Pentecostalismo Clássico

Segundo relatos de Antônio Gouveia Mendonça (1990), a tradição protestante insere-se no Brasil no começo do século XIX após duas tentativas fracassadas – franceses no Rio de Janeiro (1555 e 1560) e holandeses no Nordeste (1630 e 1654), decorrentes da abertura de portos ao comércio inglês, do incentivo à imigração europeia e maior tolerância da Constituição de 1824, vindo para o Brasil protestantes anglicanos, episcopais e luteranos. Nos anos 1850 os missionários protestantes que vieram com a finalidade explícita de propagar sua fé influenciaram diretamente a população brasileira, sobre tudo pela presença de cristãos não católicos. Através deles instalaram-se no Brasil a Igreja Congregacional, a Presbiteriana, a Metodista, a Batista e Metodista e a Episcopal.

A chegada do protestantismo ao Brasil e à América Latina, coincidiu com o começo do movimento Pentecostal conhecido como “Avivamento”, ocorrido por volta do ano 1906 em Los Angeles (EUA), caracterizado pelo batismo com o Espírito Santo, evidenciado por manifestações de línguas estranhas e suas interpretações, curas, profecias etc. Uma síntese de Leonildo Silveira Campos ilustra o início do movimento Pentecostal no Brasil, comumente tidos por *Pentecostais Clássicos*, relatando que:

Entre 1910 e 1911 chegaram ao Brasil os primeiros pregadores do pentecostalismo. Dois suecos, imigrantes nos EUA e Luis Francescon, um italiano também imigrante no EUA, todos vindos de Chicago, receberam revelações atribuídas a Deus para iniciar o movimento pentecostal no Brasil. Porém, quando chegaram os pentecostais, o protestantismo histórico experimentava os primeiros sinais de desaceleração no seu crescimento, fenômeno que seria mais facilmente percebido

após 1930, década em que o país entrou em uma nova fase política, econômica e cultural. O crescimento das duas denominações pentecostais pioneiras, a princípio foi lenta. A Congregação Cristã no Brasil, por ter se iniciado entre a colônia italiana, somente às vésperas da Segunda Guerra foi se espraiando para fora dos limites culturais e linguísticos da colônia italiana em São Paulo e no Paraná. A Assembleia de Deus, aproveitando a volta de milhares de nordestinos dos seringais agora esvaziados da Amazônia, foi se expandindo pelo norte-nordeste brasileiro. Nos anos 1930 já começava a se instalar no centro-sul do País. (CAMPOS, 2011, p.510)

Tanto o movimento chamado Protestantismo de Missão quanto o Pentecostal mantiveram o uso da música em suas celebrações litúrgicas, com produção resultante das linhas teológicas de luteranas e calvinistas. Algumas denominações produziram modificações nos hinos tradicionais, iniciaram um processo de composição de novas canções, porém, ainda no estilo característico europeu ou norte-americano, incorporado pelos fiéis, talvez por desconhecerem a origem secular dos cânticos, os quais, provavelmente, foram aceitos por trazerem no repertório musical a nova confissão religiosa e as novas doutrinas.

Capítulo 2 – O ESTABELECIMENTO DA MÚSICA SACRA

Quando soam as cordas,
do seu instrumento,
doces e suaves,
então dissolvem-se as dores de quem sofre.
(Da epopeia dos Nibelungos, c. 1200)

2.1 Conceção tradicional de Música Sacra

Conforme já demonstrado, a tradição de cantar e adorar pode ser observada no conteúdo do livro dos Salmos e, também, em diversas ocasiões registradas no Antigo e no Novo Testamentos, seja de forma espontânea, por ocasião de ocorrência de fenômenos sobrenaturais, ou de modo solene e formal, como quando praticada no espaço do templo e executada por músicos profissionais exclusivamente designados para o serviço cútico e para o ensino de música (I Crô 25:1-7).

A música tal como é referenciada nos textos bíblicos caracteriza-se por um estilo, tanto de composições quanto de instrumentos utilizados como acompanhamento, que remetem a um imaginário de tradição mítica da comunidade bem como para a indução à experiência espiritual. Este papel místico de tradição oral demonstra a indispensabilidade do uso da música, não de todo tipo musical, mas de um que remeta os sentimentos humanos à natureza do sagrado e da espiritualidade.

Falar de música no contexto da liturgia envolve questões sobre como a música está relacionada à linguagem empregada para falar do Deus. As discussões contemporâneas em torno da música adequada para o culto, ou própria para a evangelização fora dos templos são, em grande medida, continuidade da tradição judaica de cantar, adorar e proclamar no espaço do templo.

A música sacra está ligada à proclamação da divindade, a atitudes de louvor, à transmissão de valores religiosos e princípios doutrinários que servem para a meditação e o ensino, dentre outros usos, e nessa visão a música praticada na igreja está subordinada ao propósito do culto.

A definição conceitual do termo “música sacra” é tarefa ainda não concluída, importando ressaltar que esta também não é objeto deste trabalho, contudo, a complexidade polêmica que o tema engloba não permite que ao menos algumas noções nos passem despercebidas.

Em citação feita por Alleton de Melo Silveira⁴,

Para o pesquisador José Paulo Antunes, em seu artigo *Arte e Liturgia ou Arte Litúrgica? O conceito de música sacra apareceu pela primeira vez no séc. XVII, na primeira parte da obra de Michael Praetorius “Syntagma musicum” (1614-1615), mas seu sentido semântico, que hoje muitos lhe atribuem, surge apenas no Século XIX, onde o termo de música sacra deixa de ser apenas o sentido de divisão entre dois repertórios e passa a ser divisão de dois estilos: música sacra e música profana. (SILVEIRA, 2018, p. 4)*

É possível argumentar que o gosto está em quem contempla, mas há uma característica do gênero musical escolhido como mais adequado ao sagrado que persiste no tempo, podendo, nele, serem destacados a instrumentação, a linguagem, a estrutura e até mesmo a função, que, por seu conjunto e prática em momentos de afloração de sentimentos humanos afetos a

⁴ Artigo: Música sacra, conceitos e terminologias – Simpósio Internacional Filosofia – Teologia e Ciências da Religião

religiosidade tendem a estimular um gosto pelo gênero, sugerindo, então, que tal música e determinados instrumentos são sagrados, que vêm de uma divindade ou a ela são dirigidos.

À parte as discussões sobre a origem da doutrina monoteísta, é inegável que os Judeus, por sua prática sólida, compunham suas músicas com o objetivo de adorar a este único Deus, elevando determinada forma de composição musical a uma significação de oferta ao divino e propondo, a partir de escolhas, distinções entre o que seja sagrado e o que seja profano.

Rudolf Otto ensina que o sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais de cuja experiência desenvolve continuamente o sentimento religioso cada vez mais firme e determinado, e, referindo-se ao uso da linguagem musical diz:

a) Ainda há outra área que exemplifica essa interpenetração de aspectos racionais com aspectos totalmente irracionais da nossa vida sentimental, inclusive mais comparável com o sentimento-complexo do sagrado que a anterior, uma vez que nela é igualmente um aspecto supra-racional que forma a sua trama entretecida: trata-se do estado de espírito desperto pela canção musicada. O texto da canção exprime sentimentos “naturais”, como de saudade pela terra natal, de confiança no perigo, esperança por um bem, alegria pela posse, todos esses aspectos concretos, descritíveis em conceitos, na trajetória humana natural. ... Ela suscita experiências e vibrações de tipo exclusivo, ou seja, musical. Seu ir e vir em toda a sua diversidade tem (apenas em parte!) certas correspondências perceptíveis, vagas afinidades com nossos estados de espírito e emoções extramusicais habituais, suscitando-os e infundindo-se com os mesmos. Quando isso acontece, a experiência musical se “esquematiza” ou se racionaliza pelos estados de espírito extramusicais, surgindo um complexo estado de espírito no qual os sentimentos humanos comuns fornecem o urdume e os sentimentos irracionais musicais, a trama. Nesse sentido a canção é música racionalizada. (OTTO, 2007, p. 87)

E assim parece ter ocorrido por ocasião da composição do Cântico de Moisés, onde, pelo uso da linguagem musical são expressos sentimentos como a felicidade, a paz, uma saudável autoestima, uma sólida autoconfiança, uma curiosidade sobre o que é eterno e imutável e o fascinante amor pelo Deus libertador, capaz de desenvolver nas gerações seguintes, a partir de uma experiência comum, o sentimento religioso e até mesmo uma consciência coletiva.

Mircea Eliade ensina que:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma

realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELIADE, 1992, p. 13)

O homem religioso, para entrar em contato com o divino, se vale de experiências que ocorrem numa dimensão individual sempre na expectativa que o divino se manifeste. Para tanto se vale, também, do símbolo, que tem um significado especial do sagrado. Assim como no exemplo do texto acima mencionado, para alguns uma pedra é uma pedra e para outros ela é objeto de culto, para alguns uma música é algo comum, para outros uma música carrega uma validade simbólica de modo a ser afirmada como uma experiência religiosa, tornando-se, por isso, invocador do divino e, portanto, sagrado, objeto de respeito, veneração, temor e separado do uso corriqueiro ou profano.

Pode-se dizer que a manifestação do sagrado tem por característica a convicção de que algo é diferente do cotidiano, que não pode ser explicado racionalmente porque decorre da experiência individual, ou mesmo da tradição cultural, num ambiente propício ou criado pelo homem em razão da fé que o move a determinadas atitudes. No campo musical o processo está no fato de a linguagem em forma de canto transforma palavras, sons e ritmos ao nível dos sentimentos, transferindo essa ideia para o plano da consciência, associando-a a símbolo e à verdade revelada.

O papel social da música é bem conhecido em textos do Antigo Testamento onde são encontrados relatos sobre instrumentos e sua utilização religiosa ou em festas. Entre os instrumentos mais utilizados estão vários tipos de instrumentos de corda, sopro ou percussão, como por exemplo: flauta e harpa (Gen 4:21), alaúde (I Cro 16:5), sambuca (Dan 3:5-7), cítara (Dan 3:5,7), trombeta (Sal 98:6), tamboril (Êxo 15:20), címbalo (I Cron 13:8). Muito provavelmente os Hebreus tenham desenvolvido o uso de outros tipos de instrumentos, pois no Salmo 150 há referência que o canto de louvor a Deus se utilizava de uma variedade enorme de instrumentos. Nem todos os instrumentos foram sempre utilizados no culto, alguns eram reservados para outras finalidades e para outros momentos festivos. Em II Cro 29:25,26 encontra-se menção dos instrumentos permitidos na adoração no templo: címbalos, alaúdes, arpas e trombetas.

Embora haja referências à música entre os descendentes de Adão, é provável que a música do povo hebreu só tenha conhecido seu desenvolvimento pleno e independente após o reinado de Davi. Antes disso, o povo hebreu era composto de tribos nômades e provavelmente sua música sofreu influências de todos os povos com os quais conviveu, como os egípcios, os caldeus, os assírios, dentre outros. Somente após a fixação das 12 tribos em um território definitivo e delimitado é que a música hebraica pôde conhecer um desenvolvimento próprio.

Davi, antigo rei de Israel amplamente mencionado no Antigo Testamento, era um musicista que anelava sempre melhorar o aspecto musical do culto divino e o modelo musical de adoração que propôs superou o que havia à época, tanto em termos de reverência quanto em organização. Durante o seu reinado e no reinado de seu filho, Salomão, a música litúrgica de Israel recebeu

especial atenção e passou por significativas mudanças que a levou a uma entrelaçada experiência religiosa e estética, tão unidas que uma se confunde com a outra gerando processos que envolvem os sentidos, a cognição, o afeto e a apreensão do objeto religioso e do objeto belo.

Na época de Davi suas realizações no campo da música compreenderam a composição de Salmos, a idealização e construção de instrumentos, a organização da orquestra e o comando maior da música nos dias em que reinou. É notório nos textos bíblicos a organização em todos os aspectos e o valor que possui a música em relação à adoração e ao serviço prestado, que por determinação divina não poderiam ser realizadas por quem não possuísse o compromisso e as responsabilidades para assim proceder.

Após o censo que fez dos Levitas, Davi implementou um modelo de turnos de revezamento de músicos, identificando entre eles duzentos e oitenta e oito componentes, hábeis músicos e cantores, todos eles mestres (I Cro 25:7), que teriam a obrigação de comparecer em seus turnos e conduzir a adoração, de cuja composição integravam indivíduos amadurecidos e longamente treinados na prática musical (Cro 23:3), evidenciando seu fascínio estético e uma postura ritualística no relacionamento com a música. É o que se pode inferir do verso 9 do Salmo 96 quando diz: “Adorai ao Senhor na beleza da sua santidade;” sugere que o que é Santo também é belo e que existe beleza na Santidade divina, dando a concluir que há relação entre o que é Santo e o que é Belo.

É imperativo que se faça e aprecie a música, sobretudo quando da música religiosa, pelo seu significado e não somente pelo seu atrativo estético, pois a música sem a essência é apenas mais um som. Quando se fala em essência diz-se de algo que não pode faltar, que seja a mais importante característica de um ser ou de algo. Davi sabia desde sua mocidade o que era ter a essência de um verdadeiro louvor, sendo esta uma característica que o distinguiu dos demais músicos de sua época embora não fosse um levita. Quando o rei Saul encontrava-se atormentado, ordenou aos seus servos: “Buscai-me, pois, um homem que toque bem e trazei-mo.” (I Sam 16:17). A resposta obtida foi: “Eis que tenho visto a um filho de Jessé, o belemita, que sabe tocar e é valente e vigoroso, e homem de guerra, e prudente em palavras, e de gentil presença; **o Senhor é com ele.**” (destacamos) (I Sam 16:18).

A expressão que faz referência ao *Senhor ser com ele* há que ser entendida como aquela experiência religiosa, não racional, que acontece a partir do sentimento de uma realização fática atribuída à divindade que não se apreende por conceitos, mas apenas pode ser evocada. O elemento religioso de tal experiência é chamado por Rudolf Otto “*numinoso*”, que faz naquele que vive a experiência, o sentimento de criatura, que é ao mesmo tempo sentimento de dependência e também de fascínio, este evidenciado pelas ações de gratidão, amor, adoração e correlatas, sempre presentes

nas manifestações individuais assim como no culto comunitário celebrado com seriedade e profundidade.

Espera-se que os objetivos principais de quem entra em um templo religioso sejam o de adorar e o de ser grato e o de demonstrar a fé na esperança de ali existir uma experiência com o Sagrado. A seu modo a experiência estética possibilita uma experiência de afloramento dos sentimentos naturais, da representação simbólica, de um processo existencial que aproxima o humano de um transcendente que dá sentido à vida e, também, uma experiência relacional que adquire aspecto do sagrado.

Durante séculos, o louvor musical foi praticado com restrições em razão de o povo de Israel ter sido exilado ou mantido em cativeiro e por duas vezes o templo ter sido destruído – em 587 a.C. por Nabucodonosor II e em 70 d.C. por Tito, general romano⁵, mas, ainda assim a tradição judaica de cantar e adorar a Deus não se perdeu, embora os contextos culturais e musicais dos diferentes países de exílio tenham influenciado a música sinagoga que, por sua vez, também exerceu influência sobre as culturas locais.

Os primeiros cristãos almejavam uma separação moral e espiritual do mundo e acreditavam em certo poder da música para além do natural⁶, capaz de moldar o caráter, por isso afastavam-se dos cultos pagãos licenciosos opondo-se ao estilo de vida greco-romano.⁷

No segundo século depois de Cristo, a igreja já seguia um conjunto de crenças e um código moral e social dotado de uma severidade na conduta individual suficiente para modificar a perspectiva cristã sobre a música, prevalecendo um estilo de oração cantada a partir dos salmos e melodias adaptadas ao texto⁸, sobretudo porque sob o Império a música vocal e instrumental adquiriu caráter de sensualidade e licenciosidade associando-se aos banquetes, festividades e ritos religiosos pagãos exercendo grande fascínio sobre a população, de cujo estilo de vida as comunidades cristãs se restringiam.

A Igreja Católica, a partir do século IV quando o Imperador Constantino, em 313, através do Edito de Milão que unificou Estado e Igreja tornando o cristianismo religião oficial do Império Romano e do desenvolvimento de sua configuração Teológica, tinha a música em alta consideração, iniciando neste período os primeiros debates em relação à música sacra.

Durante a Idade Média e Renascimento a música desenvolvida nos recintos religiosos era elaborada dentro de rígidas regras a fim de que ela se mantivesse sagrada sem perder, contudo, certas características do aspecto estético, mas com forte ênfase no aspecto místico do ritual da religião cristã, dissociando o canto gregoriano da música secular da época. A igreja se considerava

⁵ Desse templo o que restou é o Muro das Lamentações.

⁶ Referência a Davi que tocava para acalmar a tormenta do Rei Saul.

⁷ Em II Coríntios 6:16-17 vê-se com bastante ênfase recomendações de Paulo neste sentido.

⁸ STEHMAN, 1964

como a única detentora da verdadeira cultura e negava as expressões artísticas populares por considerar o povo inculto e ignorante, importando ressaltar que nessa fase a cultura profana incluía todas as manifestações que ficavam à margem da igreja, tanto as do povo como as da nobreza latifundiária e das cortes monárquicas.

Neste contexto o cantochão⁹, ou canto gregoriano se transformou numa das principais manifestações culturais que se espalhou pela Europa após o Edito de Milão. Mesmo com o movimento polifônico espalhando-se com intensidade por volta do século XI, porque correspondente ao gosto e à curiosidade da época. O canto gregoriano é reconhecido pelo Concílio Vaticano II como a música própria dos ritos da Igreja Católica.

No entendimento de OLIVEIRA (2006, p.23), quando referindo-se às características do canto gregoriano que pudessem levar o homem religioso, por meio do ritual, a uma experiência misteriosa do mundo espiritual, disse que “A ênfase da experiência religiosa estava no aspecto de ritual, numa experiência mística de temática mais ampla, ... A própria construção melódica do canto gregoriano, com sua limitada extensão, recitação e ondulação, contribuía de certa maneira, com um efeito hipnótico dentro deste ritual”, explicando como este elemento desperta e se associa ao sentimento de mistério do “totalmente outro”.

Um gênero musical sacro de grande importância no Renascimento foi o moteto, cujo nome de *mot*, que significa “palavra” em francês, tendo por principal característica a possibilidade da música comunicar as ideias do texto, da palavra alinhada à música. Nos motetos, o compositor procurava estabelecer, de maneira específica, quais sílabas deveriam ser cantadas com quais notas revelando grande diferença no significado da música em relação ao texto, tornando-se de grande importância para a Reforma de Lutero, que ressaltou o apreço pela palavra.

Nos séculos XVI e XVII pensadores e compositores promoveram importantes mudanças no estilo da música colocando-a a serviço da letra, de modo que as ideias do texto foram intensificadas e ilustradas através da própria música em uma crescente presença de instrumentos, não somente na música litúrgica, mas em todos os gêneros da época, tendo por objetivo afetar o ouvinte levando-o a uma profunda experiência emotivo-cognitiva.

2.2 Ampliação do conceito a partir da Reforma

Com a reforma protestante e notadamente com Martinho Lutero a música sacra é alçada ao patamar popular mediante o incentivo aos compositores e poetas a escreverem hinos no idioma das pessoas, usando palavras mais simples e mais comuns, de modo a simplificar o sentido do texto e tornando a mensagem mais compreensível pelo povo.

⁹ Canto tradicional da liturgia cristã-católica ocidental, monódico, sem acompanhamento instrumental, diatônico e de ritmo livre, composto sobre textos litúrgicos em latim, baseado na acentuação e nas divisões do fraseado

Por levar em conta a baixa a alfabetização da época e considerando ainda que o acesso ao texto bíblico era restrito, não obstante sua recente tradução para o alemão de dialetos, Lutero orientava a que se fizessem composições de hinos com palavras mais simples e mais comuns em um estilo de canto congregacional assemelhado aos Salmos, em que a repetição de textos cantados seria uma maneira de ensino, doutrinação e adoração, porque é uma forma de canção doce e agradável, mesmo quando uma pessoa não canta as notas mas apenas recita e pronuncia as palavras.

Ao mesmo tempo em que incentivou a simplicidade no canto congregacional Lutero estimulou a produção e a execução de peças mais complexas para uso dos corais nas escolas e igrejas para o desenvolvimento musical e intelectual, reconhecendo a importância da variedade e pluralidade, demonstrando sensibilidade às necessidades humanas que não se detinham a uma monocultura musical religiosa.

João Calvino, célebre reformador protestante, ao escrever em 1543 uma carta que prefaciou por algum tempo as reedições do Saltério de Genebra¹⁰, expôs extensivamente acerca do valor e da função dos cânticos no culto. Calvino tinha um pensamento certo de que a liturgia cáltica deve ser baseada em três elementos principais: “A Pregação da Palavra, as Orações e a Administração dos Sacramentos”. Ele entendia que o canto era uma forma de oração cantada e referindo-se ao apóstolo Paulo concordava que cantar tem grande força, vigor de mover e inflamar os corações dos homens para envolvê-los em adoração com mais veemência e ardente zelo.

No seu entendimento conquanto a música deva ser algo direcionado às emoções, no culto ela deve chegar a este propósito por meio do entendimento e da inteligibilidade que devem nela estar presentes. Para Calvino, aquele que canta não pode dar mais atenção à melodia e a outros elementos musicais do que ao sentido das palavras.

Na mencionada carta há referência à música que se possa dizer sacra, que por seu conteúdo, local de canto e sentimento expresso por quem a entoia, a diferencia conferindo-lhe as condições de santidade e pureza. Extraí-se do mencionado texto que para Calvino deve-se cuidar para que a música não seja nem superficial nem fútil, mas que tenha importância e seja majestosa, e, também, há uma grande diferença entre a música que se faz para entreter os homens à mesa e em suas casas, e os Salmos que são cantados na Igreja na presença de Deus e seus anjos. Para este reformista quando alguém deseja julgar corretamente a forma da música apresentada, deve atentar para que ela seja considerada santa e pura, vendo que ela é simplesmente direcionada para a edificação.

As mudanças implementadas pelo movimento reformista, notadamente na liturgia religiosa e com especificidade para a música executada na igreja são temporais, senão consequentes, do processo de quebra da hegemonia da Igreja, da redução de sua influência sobre a sociedade, sobre o

¹⁰ <https://www.editorareformata.com/recursos/prefacio-ao-salterio-de-genebra-de-1543-por-joao-calvino>

modo de pensar, de viver e da influência nas artes, passando inclusive a ser criticada pelos seus seguidores. Esse período de reformulação de ideais filosóficos, morais e estéticos que valorizavam o ser humano acentuaram uma redução significativa da influência da igreja no modo de expressão da sociedade ascendente desse período, bem como sua relação com a espiritualidade e entendimento sobre o local de manifestação do sagrado.

Destaque-se, como já mencionado, o incentivo à composição, desenvolvimento e execução de uma hinologia elaborada para que mais facilmente se pudesse obter a participação do canto congregacional. Os reformadores deram à assembleia uma música para ser cantada por todos os crentes, inclusive as mulheres, tornando-a litúrgica nas igrejas reformadas e contribuindo, assim, para a formação da genuína música sacra protestante.

As composições de Lutero aproveitavam melodias conhecidas, sobre as quais adaptava os textos dos seus sermões com simplificação escrita de forma a facilitar a memorização, valendo-se de uma técnica que harmonizava a melodia instrumental ao canto estrófico e silábico. Na estética calvinista o canto era uníssono, silábico, metrificado em poesia com composições extraídas preferencialmente dos salmos e uso optativo de instrumentos musicais, mais caracterizada pela simplicidade e reverência. Embora no âmbito luterano prevalecessem os corais e no meio calvinista os salmos fossem predominantes, ambos eram compostos no vernáculo facilitando, além da leitura, a compreensão ampla das palavras que eram cantadas entendendo, assim, a verdade religiosa.

Infere-se que as mudanças na música religiosa, a partir da reforma, forçaram a igreja católica a tomar algumas medidas de alteração na liturgia, iniciadas no Concílio de Trento e extensivas ao Concílio Vaticano II. No Brasil a música católica, após os anos 1960 e em face do cenário religioso da época, experimentou uma inovação de estilo que abriu espaço para uma música popular católica como um contra ponto ao modo pelo qual as igrejas protestantes, principalmente as pentecostais, utilizavam o canto, instrumentos, recursos e ritmos musicais.

O Padre Zezinho, um dos maiores compositores de músicas cristãs e pioneiro deste gênero musical, foi reconhecido como um grande comunicador e evangelizador no meio católico, precedeu a Renovação Carismática que impulsionou as inovações musicais, permitindo o surgimento das bandas e de vários cantores que gravaram, a princípio, canções do movimento pentecostal devido a escassez de músicas deste estilo originárias do ambiente católico. A partir da década de 1990, a música católica brasileira deu um salto com Padre Marcelo Rossi que obteve visibilidade tão elevada quanto tinham os grandes nomes da música secular. Atualmente, a música católica ocupa um espaço no gosto popular de dimensão comparável ao da música evangélica, tendo na pessoa do Padre Fábio de Melo um dos seus principais representantes.

Em tempos atuais a música cristã tem absorvido os mais diversificados gêneros musicais, uma prática musical que é conhecida como *gospel*. O *gospel* é uma palavra inglesa que em

português quer dizer “evangelho”. Originário do movimento norte americano denominado avivalista, do final do século XIX, designa um tipo de canção popular que se desenvolveu principalmente devido à segregação racial na América do Norte. A maior característica desta música é que ela é espontânea e profundamente emocional, entoada mais lenta e solenemente. São solos inspirados em trechos da Bíblia adequados à condição do negro que se identificava com o povo oprimido de Israel em sua luta pela libertação. Muitas destas canções tinham o objetivo de levantar o ânimo dos abatidos, revelar a fé e a busca pela paz nos momentos de sofrimento.

Com o surgimento do *rock* na década de 50, a música *gospel* foi por ele influenciada e levada ao processo de profissionalização e comercialização da música cristã, tornando-se um fenômeno cultural-religioso de mercado, introduzindo inovações no gosto musical das igrejas, inclusive as brasileiras, quebrando regras e convenções que até então diferenciavam a música sagrada da música profana, sobretudo quanto às normas da estética aceita para a música sacra, pois mesmo absorvendo, após a reforma, elementos seculares, tais como o abandono do latim, apropriação de ritmos e canções populares e a utilização de instrumentos musicais, a música sacra mantinha certos padrões que a identificava como sagrada.

No Brasil percebe-se que grande parte das inovações musicais, bem como a utilização do *rock* vieram dos Estados Unidos a partir da década de 70. Foi nessa fase que o termo *gospel* passou a buscar mais espaço no ambiente da música cristã brasileira tornando-se prevalente a partir do início da década de 90 no cenário nacional. Como é de se esperar a Indústria Cultural, vendo oportunidades neste seguimento, se encarregou de fazer algo que agradasse o ouvinte, afinal, a música *gospel*, e tudo o que ela proporciona foi incluída em estratégia de *marketing* e a música evangélica encontrou definitivamente seu espaço no Brasil. Um fato que retrata isto refere-se à ocasião quando, em 1994 a cantora Aline Barros foi convidada para se apresentar no programa Xuxa Hits, na TV Globo, e cantou uma canção de grande audiência que era veiculada pelas rádios cariocas.¹¹

Cada vez mais, igrejas e líderes cristãos, inclusive o movimento pentecostal, apoiam a iniciativa de grupos com ritmos contemporâneos e promovem reuniões para atrair principalmente os jovens, permitem adaptações nos púlpitos das igrejas para instalação de palcos, iluminação, efeitos sonoros e outros recursos tecnológicos que permitam levar os fiéis a uma experiência religiosa. Ainda existem muitas críticas ao desenvolvimento musical cristão, principalmente ao gênero *rock*, todavia, se a letra da música falar de amizade, amor, aspirações, petições, guerra contra as hostes malignas, louvor e adoração a Deus, então essa música é *gospel*, assumindo, por assim dizer, características daquilo que é sagrado.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=3mFbmy1hCHI&list=RD3mFbmy1hCHI&start_radio=1

2.3 Música Sacra no Pentecostalismo Clássico

Embora possa parecer que se apresentem como um contraste ou oposição ao movimento gospel, há igrejas pentecostais clássicas que conservam as características musicais de sua origem e que mantêm suas convicções de que se faz necessário viver o máximo possível junto ao objeto consagrado.

As primeiras igrejas pentecostais que se estabeleceram no Brasil, no início do século XX, foram a Congregação Cristã e Assembleia de Deus, também designadas como pentecostais clássicas e expandiram-se por diversos estados da Federação.

A Congregação Cristã no Brasil, uma Igreja brasileira que representa o marco inicial do pentecostalismo nesse país, ao longo de seus mais de cem anos de fundação apresentou um crescimento contínuo tanto dentro como fora do País, adquirindo características de dimensão transnacional, sem que houvesse, por parte da instituição, planejamento ou estratégias de expansão, sendo esta resultante unicamente de atividades missionárias exercidas por fiéis, de forma individual, voluntária e sem remuneração. Representa um fenômeno interessante dentro do campo religioso, pois ao longo de todo esse período manteve sempre a coesão interna, não apresentou rupturas ou dissidências, não sofreu influências do neopentecostalismo e mantém-se fiel aos princípios que a norteiam desde início do século XX.

Embora oficialmente ela não se reconheça como pentecostal, do ponto de vista sociológico ela se enquadra como tal, sobretudo quando confrontada à definição de pentecostalismo, um movimento de cristãos que dão ênfase às experiências de recebimento dos dons do Espírito evidenciado pelo *falar em línguas*. Ela não possui educação teológica formal para a constituição de seu corpo sacerdotal e as condições acadêmicas não são relevantes, contudo, a trajetória de fé é de elevada conta, possui uma estrutura social que inclui suas doutrinas, suas regras de conduta, sua liturgia, seus valores e também a sua música.

A liturgia celebrada nos cultos da Congregação segue uma ordem preestabelecida, admitindo em suas celebrações somente a música contida em seu hinário. Os hinos são executados de acordo com uma ordem predeterminada, ocorrendo de forma espontânea com a participação dos fiéis em um canto coletivo uníssono acompanhado de um grupo de músicos amadores, que na sua maioria obtém sua formação musical nos programas de estudos da própria instituição.

Tal como ocorreu nas igrejas do protestantismo de imigração, os cultos, os hinos e os demais atos da liturgia não eram realizados na língua nacional, e como menciona MONTEIRO (2011, p.135), na Congregação o idioma usual nos primeiros anos de atividade da igreja era o italiano, dado a origem de seu fundador¹². Monteiro relata que “Aos poucos, mesmo os que não

¹² Luiz Francescon, fundador da Congregação Cristã do Brasil era italiano, nascido em 1866, emigrou para os Estados Unidos em 1890 convertendo-se ao protestantismo em 1892 na igreja Presbiteriana. Em 4 de setembro de 1909 partiu

eram descendentes de italianos foram se transformando em bilíngues, conforme podemos observar pelos hinários utilizados.”

Em seus primeiros anos a igreja utilizou Hinários Evangélicos Italianos e o Salmos e Hinos. No ano 1914 adotou o Hinário “*Inni e Salmi Spirituali*” que continha 195 hinos editados pela Assembléia Cristã de Chicago, atualizado em 1919 com ampliação para 266 hinos. De 1919 até o ano 1929 com uma nova ampliação e passando a ser identificado por “*Nuovo Inni e Salmi Spirituali*” este hinário, a partir do ano 1928 e em razão da cisão com a Assembléia Cristã, deu lugar àquele que foi considerado o primeiro hinário próprio, denominado “*Nuovo Libro di Inni e Salmi Spirituali*”, com 329 hinos todos em italiano. Em 1932 tem-se a edição do hinário já bilíngue: “*Nuovo Libro di Inni e Salmi Spirituali e Novo Livro de Hymnos e Psalmos Espirituais.*” Em maio deste mesmo ano, Francescon recomendou implantar um conjunto de instrumentos que acompanhassem o canto dos hinos. A partir de então deu-se início a grupos de estudo de música e aos poucos foram sendo formados grupos musicais, exceto instrumentos de percussão, obtendo, já em 1934, um hinário inteiramente em português.

O hinário número dois, denominado “*Hymnos e Psalmos Espirituais*” entrou em uso no ano 1943, substituindo o hinário número um, contando com 275 hinos cujas letras, em sua maioria, foi composta pelos próprios fiéis. No ano 1951 houve nova atualização e ampliação da quantidade de hinos para 330, sendo que a principal motivação para a esta versão, conhecida como a versão número três, foi a atualização ortográfica e o nome desta versão do hinário passou a ser “*Hinos de Louvores e Súplicas a Deus*”. Em 1965, pelas mesmas razões, qual seja a correção ortográfica, houve a implantação da versão número quatro do hinário, mantendo-se o mesmo nome dado à versão anterior, ampliando, contudo, a quantidade de hinos para 450. Nesta versão foram realizadas alterações na partitura de vários hinos conferindo-lhes uma harmonia mais simples e de melodia no estilo sinfônico, suavizando influências dos estilos de marchas usuais em bandas que empregam instrumentos dos grupos de madeiras e metais, que representavam a maioria dos instrumentos utilizados nas igrejas. Também foram realizadas classificações dos hinos para serem cantados de acordo com o momento da liturgia ou por ocasião de celebrações específicas. No ano 2013 sob o mesmo nome “*Hinos de Louvores e Súplicas a Deus*” a Congregação Cristã editou a quinta versão do seu hinário, ampliando a quantidade de hinos para 480 títulos, promovendo ajustes nos textos, substituindo palavras e expressões de sentido ambíguo e aprimorando ainda mais o estilo musical sinfônico, restringindo o acesso e incentivando a substituição de instrumentos musicais de sonoridade mais estridente por tipos de instrumentos que produzem sons suaves, proporcionando,

de Chicago com destino a Buenos Aires e após deixar ali um grupo estruturado, em 09 de março de 1910 partiu São Paulo, Brasil, iniciando o trabalho de evangelização que resultou na fundação da Congregação.

assim, que a voz humana entoada como canto coletivo em uníssono prevaleça no canto congregacional.

O conteúdo das versões do hinário da Congregação Cristã preserva características musicais tradicionais do protestantismo, de escrita simples e homogênea das vozes, o texto silábico e o canto estrófico em uníssono constituem o formato que harmoniza a melodia com o canto congregacional. Contém hinos inseridos por ocasião da chegada ao Brasil do protestantismo de missão e cânticos mais novos, introduzidos conforme o passar dos anos e de acordo com a flexibilização musical admitida pelas comissões musicais. Contudo, a letra dos hinos mantém como referência e fonte poética o texto bíblico, mas não só, admitindo composições que digam sobre a Fé, gratidão, reverência, louvor, adoração que leva à introspecção e mobiliza a memória espiritual coletiva.

Pode-se dizer que em referência à música litúrgica, a Congregação Cristã no Brasil é das poucas igrejas que mantém a tradição e preserva seu estilo de canto no contexto da cultura, mantendo consistente a crença nas coisas sagradas e perseverante em defende-las da profanação.

Capítulo 3 – CARACTERÍSTICA FUNCIONAL DA MÚSICA SAGRADA

Quando eu quero falar com Deus, eu apenas falo
Quando eu quero falar com Deus, às vezes me calo
E elevo o meu pensamento, peço ajuda no meu sofrimento
Ele é pai, Ele escuta o que pede o meu coração
Quantas vezes falando com Deus, desabafo e choro
E alívio pro meu coração eu a Ele imploro
E então, sinto a sua presença, seu amor, sua luz tão intensa
Que ilumina o meu rosto e me alegra em minha oração

...

(Erasmu Carlos / Roberto Carlos)

3.1 Como a linguagem da música funciona

“Se Eu Quiser Falar Com Deus” (1980/1981) – Gilberto Gil:

*Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata
Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nu*

*Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
que o diabo amassou
Tenho que virar um cão
Tenho que lamber o chão
Dos palácios, dos castelos
suntuosos do meu sonho
Tenho que me ver tristonho
Tenho que me achar medonho
E apesar de um mau tamanho
Alegrar meu coração*

*Se eu quiser falar com Deus
Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
que ao findar, vai dar em nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
do que eu pensava encontrar*

Iniciar o pensamento sobre qual é a função da música religiosa cristã com esta magnífica canção pode parecer a pretensão de começar pelo fim, pois à primeira vista esta poesia dá o aspecto de ser uma crítica a quase tudo o que se sabe sobre os rituais e formalidades envolvidos em uma liturgia.

O que faz de “*Se Eu Quiser Falar Com Deus*” uma canção tão espetacular é a união de elementos raros, da beleza poética e, acima de tudo, do valor semântico. Por exemplo, “calar a voz”

é uma expressão que faz lembrar o Salmo 139:4: “Sem que haja uma palavra na minha língua, eis que, ó Senhor, tudo conheces”, podendo, ainda, representar os movimentos populares que se insurgem às regras litúrgicas das religiões, com especial atenção à dogmatização do estilo de música ideal para o louvor. Otto pontua que nem mesmo a música, que consegue despertar toda sorte de sentimento e que é um meio positivo para expressar o sagrado, nem sequer se aproxima da poderosa impressão de devoção inerente do “calar-se perante o Senhor”, momento que diz ser o mais sagrado e numinoso na missa.

Todavia, como "todo ponto de vista é a vista de um ponto"¹³ a atenção que se pretende extrair desta canção é que, embora apresente contraste ou oposição, complementa uma forma de compreender o quanto o relacionamento entre Deus e o homem é absolutamente íntimo e profundo, havendo nela inúmeros paralelos com orações ásperas de Salmos ou trechos de Lamentações de Jeremias, ou com escritos de grandes nomes da teologia como C.S Lewis, mais especificamente em "*Anatomia de uma dor*", em cuja obra compreende-se que na experiência do luto o lamento é a oração de quem tem muita intimidade com Deus, que por sua graça concede ao fiel que está em aliança com ele a oportunidade de, nas orações de lamento, expressar sua dor, sua angústia, sua indignação, mas, ao mesmo tempo, sua esperança.

Assim, o tema do uso funcional da música litúrgica e a controvérsia que este tema tem gerado ganha importância renovada com o objetivo de alcançar uma melhor compreensão de como se deve adorar, ou se a música sacra é uma escolha de gosto pessoal, uma questão apenas cultural, de que a letra e a harmonia melódica sacralizam a música ou de que a música também pode ser amoral e inapropriada à liturgia.

Calvino, no prefácio ao Saltério de Genebra, atribui que a música possui uma espécie de poder modelador e destacou que “Há de ser considerado ainda que: não existe nada mais eficaz para mudar ou dobrar a disposição moral dos homens do que a música, como Platão prudentemente a considerou. E, de fato, descobrimos pela experiência que ela tem um poder sagrado e extraordinário para mover corações de uma forma ou de outra.”

Parece inadequado afirmar que a música possa ter uma natureza, um equívoco que decorre de tratamentos que a ela se dá quando concebida como objeto, ou quando se afirma que ela possui em si mesma essência moral, caráter santo ou impuro. A música “é” somente quando percebida e compreendida como uma sequência ritmada de sons. Ela é um fenômeno artístico percebido somente no cérebro. Fomos “projetados” para reconhecer as diferentes alturas e notas musicais e a habilidade de reconhecer diferentes notas ou alturas é fisiológica. Aspectos clínicos, diagnóstico e

¹³ Por Leonardo Boff

pesquisas destacam que a funcionalidade do sistema auditivo decorre de uma estrutura em que é imprescindível a existência de aparelho auditivo e do cérebro¹⁴.

OLIVEIRA(2016, p.5) destaca estudos científicos demonstrando que:

“seres humanos são afetados fisiologicamente e psicologicamente pelo som e que, usando uma combinação de música sem pulsação e sem mudanças de dinâmica e timbre com ondas sonoras de baixa frequência, a musicoterapia vibroacústica é usada para produzir relaxamento físico e mental em pacientes com dor crônica, reduzindo a frequência cardiorrespiratória e a pressão arterial, produzindo sensação de bem-estar e afetando positivamente o estado de humor. Resultado oposto pode ser obtido com o uso da música, causando excitabilidade e aumentando a frequência cardiorrespiratória”.

Assim como os outros sentidos a audição tem suas peculiaridades que, derivadas da experiência, participam na formação da memória e da consciência. A convicção, inicialmente intuitiva e posteriormente comprovável, de que a música provoca sensações, emoções e comportamentos, motiva o seu uso nas mais variadas atividades humanas. A quantidade de usos é enorme, conforme já mencionados alhures, guardando os aspectos de funcionalidade certa relação com eficácia e finalidade para a qual é destinada, seja a de entretenimento, estética, comunicação, integração social, validação de instituições e rituais religiosos, dentre outras.

Examinar todos os usos, funções e manifestações da música na sociedade apresenta-se como tarefa inesgotável, razão pela qual se faz necessário um recorte para compreender alguns aspectos que podem influenciar o seu emprego em rituais religiosos.

A música foi primeiro a linguagem mágica do homem primitivo, a sua invocação às divindades. Em seguida, foi ciência, como as matemáticas e a astronomia. Durante longos séculos permaneceu sendo uma forma de oração.

Uma das mais intrigantes funções da música quando empregada nas liturgias está relacionada à linguagem, elemento não somente característico do ser humano, mas também presente em todas as sociedades, independentemente do seu desenvolvimento cultural. A linguagem por vezes é relacionada com a atividade da comunicação em ações de interação social, enquanto que, em certa medida, a música é associada ao lazer, à performance e à cultura. No entanto há que se observar a música como um fenômeno responsável por causar reações emocionais, por promover a aproximação de pessoas em torno de situações, por criar sentimentos de união de grupo e funcionar

¹⁴ O conhecimento da anatomia do sistema auditivo é resultado de uma série de especulações e estudos empíricos que transcorreram por milênios até atingirmos o estágio atual. Inicialmente, acreditava-se na presença do “ar interno” no sistema auditivo (Aristóteles, 384 a 322 a.C.) como a base da audição. Esse conceito permaneceu até o século XVIII, acreditando-se que secreções purulentas na orelha seriam provenientes do cérebro (Hipócrates, 400 a 377 a.C.). Supunha-se que a percepção do som ocorria pelo impacto de partículas materiais no órgão da audição (Lucrecio, 99 a 55 a.C.). (BONALDI, 2004)

como mediadora de comunicação e interação social. Música em si não é uma linguagem, mas é um modo de se comunicar ideias e expressar sentimentos.

A linguagem é o mecanismo que utilizamos para transmitir nossos conceitos, ideias e sentimentos. É da capacidade do *Homo Sapiens* realizar a combinação de um som a um significado estabelecendo convenções de signos de modo que, transmissor e receptor interajam mediante a transmissão de um conceito de mente para mente de modo praticamente instantâneo. Isso acontece porque todo falante passou por um idêntico ato de aprendizagem mecânica que liga o som ao significado, compartilha dessa memorização padronizada com os demais membros de uma comunidade linguística desfrutando, ambos, desse benefício: a transmissão de um conceito (PINKER, 2004, p.96).

Dentro desta perspectiva, contendo, pois, o cérebro de cada pessoa um léxico de palavras e os conceitos que elas representam e um conjunto de regras que combina as palavras para transmitir relações entre conceitos, as palavras assumem uma combinação para exprimir significados.

Conforme a música seja uma organização sonora articulada, tal como uma linguagem (frase, pontuação, ritmo, desenvolvimento de uma ideia), ou um meio intencional de provocar uma sensação, inevitavelmente ela age sobre a sensibilidade. Ela possui, também, uma incrível capacidade de ser associada com palavras ou ideias e por vezes viabiliza o emprego de técnicas utilizadas para auxiliar o processo de memorização, como o conhecido processo mnemônico, restando comprovado que a memória humana armazena informações com mais facilidade quando estas são associadas a sequências organizadas e simples que a auxiliam a gravá-las mais eficazmente.

3.2 Considerações sobre a linguagem da musica religiosa

Do ponto de vista da experiência de vida, todos, de alguma forma têm histórias marcadas por associações musicais, seja para memorizar o alfabeto, tabuada ou versos bíblicos, passando por melodias ou letras usadas para lembrar o nome de um determinado produto e até canções mais marcantes memorizadas imediatamente em uma única audição.

De tudo o que se conhece das origens do homem, em eras mais remotas vivendo rodeado de hostilidades da natureza e mistérios inexplicáveis, antes mesmo de saber falar se utilizou de uma linguagem que representa um meio de comunicação com o mundo transcendente, corresponde a uma necessidade fundamental do homem de comunicar com o além e uma necessidade intensa de atingir um outro estado. Pode-se afirmar que a música ritual é sempre sagrada porque exprime essencialmente um sentimento ou instinto religioso.

Os cânticos registrados no Antigo Testamento possuem um padrão de composição constituído por uma melodia recitativa declamatória de característica popular de frases curtas,

facilitando a apreensão pela maioria do povo e a transmissão oral. Uma técnica, ou mesmo um recurso estilístico que apresenta propósitos que mobilizam a formação da memória espiritual coletiva.

Na época de Lutero vigorava a prática de transmitir notícias seculares por meio de melodias de caráter narrativo, algumas contendo um tipo de canção popular, e ele utilizou esta técnica na intenção de propagar o evangelho e estimular o canto comunitário, mantendo a música (sacra ou secular), mas substituindo as letras por textos com significado espiritual e de conteúdos teológicos. O emprego de melodias populares para fins sacros manteve-se como uma ferramenta evangelística de sucesso no período do revivalismo norte-americano nos séculos XVIII e XIX, prática de grande auxílio nas missões evangelizadoras, dado que, com o ajuste do canto a uma linguagem e estilo musical acessível, podendo ser popularmente executado pelas comunidades cristãs, constituiu-se numa forma eficiente para a persuasão de descrentes e de cristãos de outras igrejas.

Ajustes desta natureza também compuseram o rol das motivações do Concílio Vaticano II ao constatar que grande parte da participação da assembleia é assegurada pela música, pelo canto, percebendo que a música, o canto litúrgico, não eram um “enfeite”, mas faziam parte integrante da liturgia solene, que o canto cria comunidade, liga as pessoas entre si, e mais eficazmente as põe em sintonia com o propósito ritualístico. Interessante destacar que no Brasil a Igreja Católica, dentro do processo da Renovação litúrgica implementou na criação de uma música na linguagem do povo, enraizada tanto na tradição bíblico-litúrgica quanto na experiência e na variedade cultural, promovendo cursos para a atualização e formação de compositores e letristas, concursos e publicações de músicas prezando pela diversidade no processo da inculturação, quanto aos textos, às melodias, aos ritmos e instrumentos, à introdução de refrãos meditativos, no início ou mesmo em algum momento da celebração, compostos com uma linguagem favorável à oração, à prática da meditação, de estímulo à concentração, com textos e melodias de fácil memorização e repetição.

Desde o início do século XX, o expressivo avanço da produção musical evangélica pentecostal no Brasil tem recebido notável atenção, que se deve tanto à repercussão social do crescimento evangélico quanto à potência econômica do mercado consumidor gospel. Esse movimento acompanhou o êxodo rural vindo, a partir das décadas de 1970 e 1980, a atingir fortemente as classes de menor poder aquisitivo, compreendendo e adaptando-se às suas necessidades, surgindo, com isso, uma religiosidade popular, com fronteiras fluidas, remarcadas ao sabor das necessidades sócio-psicológicas dos pobres, excluídos e "sobrantes" da vida moderna e pós-moderna. Nessa “nova” religiosidade a música litúrgica e o canto congregacional constitui uma ferramenta de superação das diferenças na medida em que capacita os adoradores a se unirem a um sagrado transcendental.

MENDONÇA (2014), referindo-se à introdução de uma linguagem própria das religiões por alguns expoentes da música pop, destacou canções tecendo comentários que para a presente pesquisa são de grande relevância. Diz o autor que:

A letra da canção “Sing you, sinners” não é de nenhuma canção gospel ou spiritual. Trata-se de um sucesso popular que mobiliza a linguagem religiosa (pecado, diabo, salvação) na concessão de um caráter soteriológico à música. A soteriologia, o estudo da doutrina da salvação, restringe-se à esfera da teologia cristã, mas na música citada ela significa que o ato de cantar é capaz de salvar, ou, pelo menos, de intermediar a salvação do “pecador”. Essa canção não utiliza o jargão religioso para satirizar a cristandade. Todavia, seu ritmo esfuziante e sua letra irônica são encenados de modo a atribuir, ainda que em formato de paródia, um elemento religioso, de culto, à música. Essa atribuição religiosa à música também comparece em canções mais recentes. Em “Soul education”, da banda Jamiroquai: “So let the music come and save you / I found a god that I can pray to” [Então, deixe que a música venha e te salve / Encontrei um deus para quem posso orar]. Os artistas do mundo pop também entendem que a música da modernidade se caracteriza pela transposição do culto religioso tradicional para a adoração “mundana” do entretenimento. Ao recontar as experiências religiosas de sua infância, Bono, vocalista da banda U2, enxerga na música um vetor espiritual, não institucionalizado: [...] eu parei de ir às igrejas e entrei para um tipo diferente de religião. Isso é o que é estar numa banda de rock’n’roll. Showbiz é xamanismo, música é adoração. Quer se trate de adoração de mulheres ou seu projetista, o mundo ou seu destruidor, se vem daquele lugar antigo que chamamos de alma ou simplesmente córtex espinhal, [...] a fumaça vai para cima, para Deus ou algo que você colocou no lugar de Deus – geralmente a si mesmo. O cantor diz, ainda, que os lamentos e a sensação de abandono descritos pelo rei e músico Davi no Livro dos Salmos, também comparecem na música popular, como no ritmo do blues. Bono cita letras de Van Morrison (“Sometimes, I feel like a motherless child”) e os trabalhos de John Lennon, Bob Dylan, Al Green e Stevie Wonder para demonstrar que os sentimentos universais de angústia (“Minha alma está angustiada”; “Senhor, por que te escondes de mim?” – Salmo 89) contrastados com a esperança (“O Senhor é meu pastor” – Salmo 23) não são exclusividade dos compositores bíblicos. (MENDONÇA, 2004, p. 28)

Na atual configuração do gospel, vê-se que os efeitos da pós-modernidade também atingiram esta vertente musical da cultura religiosa onde a intertextualidade também é percebida tendo como sustentação novas práticas musicais. Uma das características mais presentes é agregar estilos diversos inclusive os do passado (sertanejo, pop-rock, country, por exemplo) e caracterizados ao contexto da realidade religiosa, como modo de enriquecer o estilo do momento e, também, “cair no gosto” das pessoas – algo típico da indústria cultural.

Cada povo, ao fazer a sua história cria um conjunto de símbolos e mitos, ligados entre si por uma lógica que os cimenta numa visão de mundo e na comunicação deste mundo com o mundo transcendente, o que se dá pelos ritos. Nessa visão, não somente a música sacra, mas o repertório popular secular também encena e tematiza uma vasta gama de experiências humanas de alta significação na vida do mundo não religioso.

A música conecta corpo e alma, e indo além, no imaginário humano pode ser um elo de ligação do mundo real com o espiritual, que, segundo Otto, pode causar uma impressão “praticamente mágica”. Sendo uma parte inseparável da vida os sons já estão presentes desde a concepção do ser humano, audível externa, mas também internamente, seja pela sensibilidade das pulsações, do coração batendo, dos ritmos nos fluidos corpóreos em movimento, dos pulmões respirando sincronicamente, dão bastante segurança aos sentidos do estilo e caráter especial deste elemento mágico, sob as mais diferentes condições e nas mais diversas situações. Para Otto essa magia nada mais é que uma forma discreta e atenuada do numinoso que com sua irracionalidade impacta o espectador, que ao experimentar este momento perceberá todo o seu significado religioso sem saber nada sobre o seu motivo. “O elemento religioso ali presente é imanente: trata-se mais de uma “presença” ou atmosfera do que de uma ideia formulada. Não pode ser descrito em palavras, porque transcende a definição intelectual.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida simbólica demonstra ser um componente inerente à pessoa humana, e alguns símbolos desempenham funções de grande impacto no indivíduo, determinando suas emoções e perspectivas, influenciando seu relacionamento com outras pessoas e afetando, também, todo o seu destino. Pode-se observar que no âmbito da religiosidade a música é capaz de agir na mente como força criadora ou mesmo excludente quando agregada ao fenômeno da Fé.

Percebe-se que há no canto litúrgico um elemento que, apesar do movimento histórico de mudança dos modos de ser e de viver dos grupos humanos, se mantém presente nas passagens culturais de uma a outra civilização e que não está relacionado à estética, ao gosto, ao conceito, à categorização entre sagrado e profano, mas à mensagem que transmite a informação sobre aquilo que se manifesta na experiência transcendental, que não é obra da criação humana, seja de natureza religiosa, cultural ou antropológica.

Compreende-se, em sintonia com a sociedade contemporânea e fazendo-se o necessário recorte do que seja influenciado pela indústria cultural, que embora a igreja detenha recursos para fazer uso significativo da música (e aqui não se faz distinção entre católicos, protestantes, pentecostais, ou qualquer outra, mas a toda denominação dotada de estrutura organizacional), todo indivíduo que se disponha a fazer uso de sua própria vontade e que de sua escolha consciente faz o “Salto da Fé para o estádio religioso”, como definido por Kierkegaard, adquire o potencial da experiência com o *numinoso*.

REFERÊNCIAS:

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: Doze preleções teóricas*. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo - SP: Editora Unesp, 2011.
- ALMEIDA, Versão. *Bíblia Corrigida Fiel*. Brasil. ACF 2007.
- ALMEIDA, Elza Oliveira de Souza. *A musica evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.
- ALMEIDA JUNIOR, José Benedito. *A função dos ritos e a crítica da religião natural*. Colec. XVI Encontro ANPOF, 314-317. São Paulo - SP, 2015.
- BONALDI, Laís Vieira. *Bases Anatômicas da Audição e do Equilíbrio*. São Paulo - SP, Santos Livraria Editora, 2004.
- CNBB. *Estudos da CNBB, 79. A música litúrgica no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1999.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1992.
- DAWSON, Christopher. *A formação da cristandade. Das origens na tradição Judaico-cristã à ascensão e queda da unidade medieval*. Tradução Márcia Xavier de Brito. São Paulo - SP: Gráfica Vida & Consciência, 2014.
- HUMMES, Júlia Maria. *Porque é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 11, 17-25, set. 2004.
- LEWIS, C.S. *A anatomia de uma dor, um luto em observação*. Tradução Alípio Franca. São Paulo - SP: Editora Vida, 2007.
- MENDONÇA, Antônio Gouveia; VELASQUES FILHO, Prócoro. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo - SP: Edições Loyola, 2002.
- MENDONÇA, Joêzer de Souza. *A mensagem da música: estudos da teomusicologia sobre cânticos dos Adventistas do Sétimo Dia*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.
- MONTEIRO, Yara Nogueira. *Congregação Cristã no Brasil: da fundação ao centenário – a trajetória de uma igreja brasileira*. Estudos de Religião v.24, n.39, 122-163, Jul/Dez 2010.
- OLIVEIRA, Jetro Meira. *A dupla visão musical de Lutero*. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica. Campinas, 2017.
- _____. *Natureza e implicações da música para adoração*. UNASP – Centro Universitário Adventista de São Paulo - SP, Mar 2006.
- _____. *Além da Estética: Um ensaio sobre a música sacra e seu significado*. UNASP – Centro Universitário Adventista de São Paulo, 1ºSem 2006.

- OTTO, R. O sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e a sua relação com o racional. São Leopoldo-RS: Editora Sinodal, 2007.
- PALERMO, Silas. A reforma protestante e a música. *Fides Reformata* XXIII, nº1, 19-33, 2018.
- PINKER, Steven. O instinto da linguagem. Como a mente cria a linguagem. Tradução Claudia Berliner. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2004.
- SILVA, Ana Maria Ferreira da. (In)Formação musical: proximidades anátropo comunicacionais epistemológicas sobre o Catolicismo e o Candomblé Comum. & Inf. Goiânia-GO, v. 19, n. 2, p. 04-18, jul./dez. 2016.
- SILVEIRA, Alleton de Melo. Música sacra, conceitos e terminologias. XIV Simpósio Internacional Filosófico-Teólogo, FAJE, Out/2018.
- SOUZA, Yonel Ricardo; SILVA, Eduardo Ramos. Efeitos psicofísicos da música no exercício: uma revisão. *Revista Brasileira de Psicologia do Esporte*, v3, nº2. Jul/Dez 2010.
- STEHMAN, Jacques. História da Música Européia, das origens aos nossos dias. Tradução Mana Teresa Athayde. São Paulo - SP: Livraria Bertrand, 1964.
- VEIGA JUNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. Religião e Música: variações em busca de um tema. *Caderno CRH*, Salvador, v. 26, n. 69, p. 477-492, Set./Dez. 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os Gregos. Tradução Haignuch Sarian. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1990.
- VIGOTSKI, L.S. A construção do pensamento e da linguagem. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo - SP: Martins Fontes, 2001.
- ZACARIAS, Willian Felipe. A Função da Música no Culto Cristão: História, Teologia e Prática. Faculdade Luterana de Teologia – FLT, São Bento do Sul S/C.

