

Carlos Eduardo B. Calvani



ITE, MISSA EST

tensões e conflitos na história
do gênero musical “missa”

ITE, MISSA EST

tensões e conflitos na história
do gênero musical “missa”

Carlos Eduardo B. Calvani

Editora UFS
São Cristóvão - Se
2021

© 2021 Autor. Direitos para esta edição cedidos à Editora UFS. Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma. Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

REITOR

Valter Joviniano de Santana Filho

VICE-REITOR

Rosalvo Ferreira Santos

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA EDITORIAL

Maíra Carneiro Bittencourt Maia

COORDENAÇÃO GRÁFICA DA EDITORA UFS

Luís Américo Silva Bonfim

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA UFS

Alisson Marcel Souza de Oliveira	Jacqueline R. da Silva Rodrigues
Ana Beatriz Garcia Costa Rodrigues	Joaquim Tavares da Conceição
Carla Patrícia H. Alves Ribeiro César	Luís Américo Silva Bonfim
Cristina de Almeida V. C. Barroso	Maíra Carneiro B. Maia (Presidente)
Fernando Bittencourt dos Santos	Ricardo Nascimento Abreu
Flávia Lopes Pacheco	Yzila Liziane Farias M. de Araújo

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Carlos Gabriel Paiva Galvão

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

C167i Calvani, Carlos Eduardo Brandão
Ite, missa est [recurso eletrônico] : tensões e conflitos na história do gênero musical “missa” / Carlos Eduardo B. Calvani. – São Cristóvão, SE : Editora UFS, 2021.

305 p.

e-ISBN: 978-65-86195-55-2

1. Missa (Música) - História e crítica. 2. Missa. I. Título

CDU 272-549:783.2



Cidade Universitária “Prof. José Aloísio de Campos”
CEP 49.100-000 – São Cristóvão - SE.
Telefone: 3194 - 6922/6923. e-mail: editora@ufs.br



Obra selecionada e publicada com recursos públicos advindos do Edital 001/2020 do Programa Editorial da UFS.

Memoriam de Jaci Maraschin,
músico, teólogo e estudioso
das linguagens religiosas e
musicais

Agradecimentos

Aos profs Dr. Vítor Chaves de Souza (UMESP), Dr. Péricles Morais de Andrade Júnior (UFS), Dra. Mackely Borges (UFS), Dr. Arnaldo Érico Huff (UFJF) Dr. Jovevan de Mattos (Alemanha, Ms. Charlisson de Andrade e Ms. Ingrid Jeampietri Paiva pelas primeiras leituras, sugestões e incentivo;

Aos colegas do PPGCR (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFS) e do GPCOR (Grupo de Pesquisa Correlativos)

Ao Prof. Dr. Silvério Pessoa, autor do prefácio,

A parceria acadêmica também se revela como “harmonia”, apesar das necessárias e bem-vindas dissonâncias teóricas

Dedicatória

Aos netos e netas

Francisco, Joaquim, Maria Eduarda e Aurora,
netos e neta, inspiração constante

ao filho Eduardo Henrique,

na fronteira da paixão entre a música e a engenharia
aeronáutica;

e ao filho e filha adolescentes Marcos César e Nathália, que
durante a redação deste texto no isolamento da pandemia
ouviram pacientemente em um apartamento diferentes
estilos musicais

SUMÁRIO

- 8 APRESENTAÇÃO
- 14 INTRODUÇÃO
- 42 PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO
TEÓRICO-METODOLÓGICA
- 109 PARTE II – PESQUISA BIBLIOGRÁFICA
E FONOGRAFICA
- 268 CONSIDERAÇÕES FINAIS - PERSPECTIVAS
PARA O ESTUDO DA MÚSICA NAS CIÊNCIAS
DA RELIGIÃO PARA ALÉM DOS DOGMAS
- 279 ANEXO – MISSAS BRASILEIRAS
COMPOSTAS NO SÉCULO XX
- 283 REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO

**ITE, MISSA EST – Breve olhar sobre a
“música religiosa” na perspectiva das Ciências
da Religião: Uma jornada sempre iniciada.**

Prof. Dr. Silvério Pessoa^[1]

Os monges estavam agora de pé às mesas, imóveis com o capuz abaixado sobre o rosto e as mãos sob o escapulário. O abade aproximou-se de sua mesa e pronunciou o Benedicite. púlpito, o cantor entoou Edent pauperes. O abade deu a bênção, e todos se sentaram
(Umberto Eco, em “O nome da rosa”)

O universo dinâmico da música que envolve e continua motivando novas abordagens e revelações, é um campo instigante para pesquisadores que encaram essa jornada pelas culturas

[1] Doutor em Ciência da Religião pela UNICAP. Músico. Professor do CTCH, Departamento de Pedagogia da UNICAP. silverio.pessoa@unicap.br.

do mundo. O interessante é perceber que a parceria entre música e religião, historicamente registrada, está presente de formas variadas nas práticas artísticas contemporâneas. Este trabalho do Prof. Carlos Eduardo Calvani, demonstra que o campo continua fértil, e nos brinda com um cardápio significativo que roteiriza um diálogo e conexões entre a música e a religião, a música e a cerimônia religiosa, a música e as devoções.

Obviamente que um prefácio, uma apresentação, não daria conta de uma caminhada riquíssima de detalhes e de enfoques teóricos e demonstrativos na mesma perspectiva que esse trabalho nos oferece - um panorama valioso envolvendo esse movimento constante da música com a religiosidade. O próprio sumário já nos envolve com uma curiosidade aguda sobre os temas desenvolvidos pelo autor, anunciando uma estrada entre mito, rito, culto, sagrado, profano, e principalmente, na minha maneira pessoal de observar, um destaque significativo para a arte, como linguagem universal e canal de expressões tão necessária no atual ciclo da humanidade. Uma jornada imperdível!

Exercitando realizar um recorte nos temas abordados por Calvani, eu poderia afirmar que não é tarefa fácil definir uma música como religiosa, principalmente quando ela não é considerada música “litúrgica”, mas uma trilha sonora sagrada que ladeia o ritual e a cerimônia no interior dos



templos. Conforme Bento XVI (2017), toda música é ela mesma litúrgica, parte integrante do coletivo de ações na liturgia. Então, nesse contexto de uma definição de música religiosa, entramos em um labirinto de possibilidades. A música pode conter significados religiosos e não pertencer a uma instituição religiosa; ela pode ser religiosa e ser interpretada fora do altar ou dos templos; ela pode pertencer à cultura popular e não ser interpretada nas cerimônias religiosas oficiais; ela pode ser de autoria de um compositor secular e conter significados religiosos. Por isso que este trabalho colabora significativamente para uma bibliografia que não costuma aprofundar-se nesse universo de relações e inovações no campo da música religiosa. Sendo assim, Calvani amplia e colabora com as reflexões sobre a música religiosa em diferentes períodos da história, e produz uma análise contemporânea que inclui a música eletroacústica (eletrônica), enfoca o genial John Cage, destaca a reação minimalista e o retorno a temas musicais “religiosas”, desenvolvendo uma abordagem sobre a música “religiosa” para além das formas e regras eclesásticas.

Em tempos atuais, é oportuno destacar aqui que o show e a cerimônia religiosa aproximaram-se significativamente. A diversão e a oração estão em conexões visíveis nos palcos. Um show religioso, mesmo não sendo uma cerimônia religiosa,



não deixa de criar uma atmosfera semelhante, e isso envolve um público específico que consegue consumir esse tipo de espetáculo. Um show é um serviço. É realizado coletivamente, e pode ser vivenciado como uma cerimônia que eleva e transcende, aproximando o fiel, o fã, da proposta do artista, e que exerce também um princípio regulador, um rito, que se reproduz. Seria esse, um novo formato de “Missa”? O altar transforma-se em um palco? Afinal, em vários registros midiáticos pode-se observar uma missa sendo ministrada sobre um palco que antes ou depois vai ser ocupado por um show? São novas cerimônias, novas práticas externas aos templos.

Através dos estudos comparados das religiões, é certo que rito e música estabeleceram um grau de parentesco até os tempos atuais. Sendo um campo semanticamente complexo, rito e cerimônia normalmente são colocados como sinônimos, assim como um jogo de futebol, a celebração de uma missa, um salão de automóvel etc.

A relação entre música e religião abre-se como um promissor campo de estudos na atualidade. Muitos autores, entre artigos e livros, já se debruçaram sobre essas tensões, diálogos e catalogações que aproximou por exemplo a música popular brasileira (MPB) de temas teológicos, e inversamente, um fenômeno mais moderno, o deslocamento da música



religiosa para um diálogo ou hibridismo mais profícuo com a música popular brasileira, essa, inserida desde seu início, no mundo do mercado fonográfico, mercado esse que faz parte de uma estrutura mais ampla, o campo da indústria cultural. Há um elo histórico entre teologia e arte, quase sem limites e fronteiras, e dificilmente imaginamos essas instâncias como distantes e separadas, o que de fato vamos conferir nessas páginas enriquecedoras para esse universo em constante mutação e continuidade.

São inúmeros os documentos oficiais da Igreja refletindo e orientando o campo artístico religioso, incluindo pensamentos sobre a sublime arte da música e suas práticas antigas e renovadas. No âmbito deste trabalho, destaco e recomendo aqui, a leitura também dos itens 4 e 5 que estão inseridos na parte II deste livro, quando Calvani realiza um estudo valioso, destacando a relação entre música e religião na história da missa: da função eclesial ao gênero musical.

Um documento da Igreja me chama atenção. É o MOTU PROPRIO TRA LE SOLLICITUDE sobre a música sacra, do Papa Pio X (datado) de 22 de novembro de 1903, enfocando o zelo pelo texto, melodia, instrumentos e aplicação litúrgica da música sacra. Podemos recordar também a CARTA DO PAPA JOÃO PAULO II AOS ARTISTAS, Vaticano, 4 de abril de 1999, com o subtítulo: *A todos aqueles que apaixonadamente*



procuram novas “Epifanias” da beleza para oferecê-las ao mundo como criação artística. Tais publicações destacam um espaço considerado e valioso para a música no campo católico, e mesmo tendo a música litúrgica como foco, servem para reflexões sobre o espaço criado pelo campo católico para a música religiosa, destacada aqui por Calvani.

Como se diz nas atuais expressões encontradas nas diversas mídias digitais ou redes sociais, não é meu objetivo aqui dar “spoiler”, e acredito que consegui segurar tantos momentos reveladores deste trabalho do Calvani, e motivar vocês a caminharem juntos com ele nessa jornada extraordinária sobre esse universo religioso, artístico e musical.

Boa caminhada!



INTRODUÇÃO

Gênese da Pesquisa

As relações entre arte e experiência religiosa são inegáveis. Toda experiência religiosa necessita de formas culturais através das quais se torna visível e empiricamente identificável. Não se pode pensar em culto de qualquer religião sem mediações culturais, seja do idioma ou das artes. A arte é produção cultural que nos rodeia, a começar pelas formas arquitetônicas que organizam nossa casa e nossos espaços de trabalho, lazer e culto. Basta passar os olhos pelos ambientes litúrgicos e identificaremos diversas expressões artísticas na arquitetura - seja nas antigas igrejas edificadas de acordo com os padrões da arquitetura clássica, neoclássica, barroca ou nos estilos modernos e pós-modernos. As linhas arquitetônicas, a altura do teto, as cores da pintura externa ou

interna, tudo isso já é expressão artística e influencia diretamente nossa aproximação aos espaços cúlticos.

Essas formas arquitetônicas abrigam outras formas. No interior dos espaços de culto cristão também há, geralmente, vitrais lembrando passagens bíblicas, estátuas ou imagens e, às vezes, quadros. Há também cores diversas nas toalhas e alfaias que revestem o altar e os móveis, além das vestes dos oficiantes anunciando o “clima” do período litúrgico que está sendo revivido ritualmente. Além disso, existe a decoração interna, com vasos e flores, o *design* do crucifixo, do cálice, sacrário e, naturalmente, a proporcionalidade de tudo isso no espaço. Nada precisa ser dito, pois essas expressões artísticas, por si só, já expressam uma “glorificação silenciosa” ou uma “proclamação muda”.

Mas no interior do espaço litúrgico cristão também se ouvem sons. Não qualquer som, mas música. A música que acompanha o ritual é cuidadosamente escolhida para que expresse as intenções cúlticas do grupo, pois “os ritos nunca são acompanhados de música arbitrárias ou autônomas, mas por músicas que servem para a melhor realização do rito” (TERRIN, 2004, p. 312). É o que se chama tradicionalmente “música sacra”, ou “música de funcionalidade litúrgica”. Foi assim que as igrejas sempre se relacionaram com a



música - tentando por todos os meios domesticá-la para que esta servisse aos interesses eclesiásticos. Esse embate entre a instituição que define os limites da linguagem estética para que essa se subordine aos interesses da linguagem dogmático-religiosa e, por outro lado, a própria criatividade artística, sempre foi tenso e está nas entrelinhas dessa pesquisa.

O presente texto segue uma perspectiva descritiva e interpretativa, a partir de reflexões próprias das Ciências da Religião. Mesmo cientes dos debates epistemológicos da área envolvendo preferências pelo singular (Ciência) ou pelo plural (Ciências), optamos pela nomenclatura padrão oficial da Universidade Federal de Sergipe e dos próprios documentos da área. O plural “Ciências” aponta para um esforço multidisciplinar em constante diálogo crítico-criativo com áreas afins, sobretudo a História, as Ciências Sociais e a Filosofia.

O estatuto epistemológico dessa área está em permanente construção em virtude da amplitude do termo “religião” e de toda dificuldade em defini-la. Todas as definições já oferecidas, por mais esclarecedoras, sempre permanecem provisórias e *sub judice* dos e das profissionais da área. Ao menos, preserva-se um consenso mínimo: de que a “religião” se mostra empiricamente em diversas facetas e também veicula discursos de ordem teológica, ontológica, metafísica e ética.



Por isso nas Ciências da Religião permanecem as linhas de investigação empírica e teórica. Enquanto a primeira dedica-se a mapear, etnografar e descrever o fenômeno religioso em seus aspectos observáveis, recorrendo a métodos históricos, sociológicos, antropológicos e psicológicos, a segunda dedica-se a compreender e interpretar as linguagens religiosas, seus discursos e formas, recorrendo a mediações filosóficas, teológicas ou da análise do discurso, geralmente (mas nem sempre) sob uma ótica fenomenológica.

O presente texto foi gestado ao longo dos últimos anos em dois diferentes espaços da Universidade Federal de Sergipe (UFS): a atividade docente em sala de aula e a atividade de pesquisa e reflexão teórica, ambos em constante correlação. As disciplinas a mim designadas na Graduação em Ciências da Religião da UFS (“A arte e o sagrado”, “Mística e Sociedade”, “Mitos, Ritos e Símbolos”, “História e Religiosidades”) ou no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião (“Estética e Religiosidade”; “Religião e Linguagem”; “Religião, Conhecimento e Linguagem”) foram alimentadas por pesquisas desenvolvidas no âmbito do GPCOR (Grupo de Pesquisa Correlativos - Estudos em Cultura e Religião) da UFS. Ao mesmo tempo, a experiência didática também ofereceu a oportunidade de questionamentos e correções a partir dos diálogos com pesquisas do GPCOR.



O GPCOR reúne investigações que tematizam teoricamente e/ou que tenham por questão de fundo os polos da cultura e da religião em suas dinâmicas de acercamentos e alheamentos como conceitos correlativos. A página do Grupo de Pesquisas na internet assim define a natureza dessa correlação:

De modo geral, essa correlação se tem observado nos fenômenos de hibridagem cultural, que em sentido empírico trata de processos em que tradições religiosas se mesclam criativamente e de modo heterodoxo. O GPCOR, contudo, parte do pressuposto que essa dinâmica repercute em níveis epistemológicos e ontológicos dessa relação, uma vez que não se reduza nenhum dos conceitos a outro. Para tanto, a investigação desses fenômenos tem de considerar não apenas a relação entre cultura e religião, mas o próprio problema sobre o quê ambos os conceitos definem (SANTOS, 2015, p.4).

Dentre o variado leque de investigações temáticas do GPCOR, as primeiras pesquisas que resultaram em artigos ou dissertações de Mestrado tematizaram investigações literárias na obra de Augusto dos Anjos (SANTOS, 2014; BONFIM, 2018) e Adélia Prado (OLIVEIRA, 2019; SANTOS, 2019). Atualmente também está sendo desenvolvida uma pesquisa para dissertação de Mestrado focalizando temas religiosos na obra de Fernando Pessoa.



Porém, no âmbito do GPCOR também tem sido desenvolvida uma pesquisa em torno do fenômeno da música e suas aproximações com a linguagem religiosa. Nessa perspectiva foram produzidos artigos acadêmicos sobre Religião e Música Popular Brasileira (CALVANI, 2015; 2017; 2020) e sobre um dos teóricos referenciais do GPCOR, Paul Tillich (CALVANI, 2019).

Tema geral e esclarecimentos necessários

O presente texto focaliza-se na música sinfônica (popularmente conhecida como “música clássica” ou “de concerto”), especialmente o gênero musical “missa”, em virtude da correlação que esse gênero estabelece com o ato religioso da missa eclesial. O gênero também é conhecido popularmente como “música sacra”, termo utilizado pelo CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (1999) e adotado pelo dicionário do Concílio Vaticano II (SANCHEZ e PASSOS, 2015) ou simplesmente “música litúrgica”, ou seja, aquela considerada “apropriada” pela instituição para a utilização nas missas e demais ritos religiosos. Todavia, todos esses termos, (“erudita”, “gênero musical missa”, “música sacra” e “música religiosa”) necessitam ser esclarecidos a fim de que se evitem equívocos prévios.



a) Música de concerto ou “sinfônica”

“Música erudita” é uma dessas expressões que causa certa aversão a muita gente e que por isso necessita ser depurada dos preconceitos que a ela se associaram. O termo não traz em seu bojo qualquer arrogância ou juízo depreciativo em relação às músicas folclóricas ou populares. Na enciclopédia virtual wikipedia o termo aparece junto a “música clássica” ou “música de concerto” evidenciando a dificuldade da classificação. Porém, o termo “música clássica”, a rigor é um equívoco, por eleger como padrão um período específico da história da música no Ocidente (o classicismo). O “Almanaque de Música” de São Paulo, por exemplo, opta por “música de concerto”, indicando que “Beethoven não tem nada de erudito, nem Villa-Lobos. A música de concerto é aquela inqualificável. É a gênese da atividade musical”. Portanto, nesse texto, utilizamos essas expressões de forma livre e intercambiáveis, mas evitando qualquer insinuação de que seja um gênero próprio a certas “elites” sociais. Afinal, a chamada “música de concerto” está presente em nossa memória musical auditiva desde a infância através de desenhos animados como “Fantasia” (da Disney) ou “O pica-pau”, além das trilhas sonoras de muitos filmes como “2001 – uma odisseia no espaço”, “Star-Wars”, “Indiana Jones” e tantos outros. . Além disso, na contramão de qual-



quer acusação de “elitismo”, muitos compositores empreenderam, não apenas no Brasil, sérias pesquisas etnográficas a fim de identificar características e peculiaridades de ritmos e estilos populares e muitos/as continuam a fazê-lo, sobretudo na área de etnomusicologia.

Empregamos a expressão “música de concerto” ou “música sinfônica” como termos técnicos, utilizados para referir-se a estudos que se acercam do fenômeno da música a partir de vários ângulos, desde o processo formativo (ou a “formatividade” do ato da composição) até a execução, com tudo o que está implícito nesse movimento (as dinâmicas próprias do ritmo e seus compassos, diferentes estilos musicais, características da melodia e da harmonia, técnicas de contraponto, instrumentação, arranjo e orquestração, e demais detalhes identificados na partitura), bem como o aprendizado da execução de diferentes instrumentos e do uso da voz. Grout e Palisca (1994, p. 754) consideram normal que “o público que se aproxima da música erudita de certa complexidade, que requer, para ser compreendida, relativo esforço por parte dos ouvintes, nunca representou em qualquer época mais do que uma parcela ínfima da população”. Profissionais que circulam nos ambientes de música “de concerto” são, em geral, extremamente dedicados a esses processos. Não por acaso demoram dias, semanas, meses ou anos para finalizar uma obra, registrar sua partitura e apresentá-la em execução pública.



b) O gênero musical “missa”

Não nos interessa aqui a missa eclesiástica, propriamente, mas o gênero musical “missa”. Um gênero musical pode ser identificado a partir de um conjunto de elementos estruturais que o compõem e que aproximam pessoas que reconhecem aquele conjunto como dotado de uma forma própria. Atualmente reconhece-se que o gênero “missa” comporta:

(a) a utilização da sequência tradicional da missa eclesiástica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus/Hosana, Agnus Dei*). A essa sequência podem ser introduzidas outras partes do rito;

(b) a predominância do latim (à exceção do *Kyrie* sempre em grego e de expressões hebraicas e aramaicas como *Aleluia, Hosana e Amém*); ultimamente, porém, sobretudo após o Vaticano II, há grande profusão de missas em outros idiomas;

(c) a adaptação métrica do texto à melodia de modo que possa ser cantado por solistas ou coro e,

(d) uma identidade autoral, que lhe dá o caráter de obra completa composta por uma pessoa que registra a partitura, ou por mais de uma, que registram a obra (é o caso da Missa dos Quilombos).

Ao privilegiar o “gênero musical missa”, estamos explicitamente seguindo pegadas abertas por Max Weber nos ensaios “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”



(WEBER, 1982) e “Fundamentos racionais e sociológicos da música” (WEBER, 1995)^[II]. Em linhas gerais, o autor observa que, no Ocidente a música passou por um processo de racionalização de tal apuro técnico que se tornou autônoma em relação à sua antiga subserviência à religião, e capaz inclusive de concorrer substitutivamente com a mesma, porque

todas as religiões sublimadas da salvação focalizaram apenas o significado, e não a forma, das coisas e atos para a salvação [e] desvalorizaram a forma como contingente, como algo da criatura e que a afastava do significado” (...) A arte assume a função de uma salvação neste mundo, não importa como isto possa ser interpretado. Proporciona uma *salvação* das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático. (...). Aos olhos da religião, essa salvação é um reino de indulgência irresponsável e um amor secreto (WEBER, 1982, p. 391).

Leopoldo Waizbort, tradutor e responsável pela “Introdução” da edição brasileira de “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, esclarece:

Com o processo de racionalização e a conseqüente autonomização da arte, esta passa a possuir va-

[II] Uma recente pesquisa sobre música e religião em Weber pode ser consultada em FERNANDES, 2013.



lores próprios, que acabam por competir com os valores da religião. Quanto mais autonomizada for a arte, maior será sua tensão com a religião, pois sua legalidade própria a desatrela do religioso. Assim está instituída a relação de tensão entre a esfera estética e a esfera religiosa. No estado atual do processo de racionalização - a modernidade -, tal tensão chegou a um ponto extremo, já que a arte assume a função de uma forma de redenção, papel que a religião reserva para si (e que a economia e a política, por exemplo, usualmente não reclamam. (WAIZBORT, in WEBER, 1995, p. 31).

Por extensão, assumimos nesse texto a perspectiva de que o processo de autonomia da música, sobretudo após o período das reformas eclesiásticas no Ocidente deflagrou inevitáveis tensões com a Igreja, principalmente no que diz respeito ao interesse de compositores por musicar o texto da missa eclesiástica. Apegada a formas antigas, a Igreja não acompanhou tais desdobramentos e muitos compositores, cerceados em sua liberdade criativa, pelos padrões autorizados de “música sacra”, promoveram um movimento oposto. Já não devendo satisfações à Igreja, nem temendo ameaças de excomunhão, trouxeram as palavras da missa para o âmbito de domínio da música. A relação, portanto, se inverteu: agora o texto da liturgia serve à música, e não a música serve à liturgia. Se as novas formas de música contemporânea não são consideradas “sacras” pela Igreja, nem por isso deixam de ser música “religiosa.



c) Música sacra e música religiosa

Música “sacra” compreende o conjunto de estilos musicais que a Igreja, enquanto instituição admite como mais apropriado ao uso litúrgico. As instituições religiosas, na medida em que se apresentam como gestoras legítimas do sagrado, costumam definir estilos considerados recomendáveis. Ao definir o que é “sacro” ou “sagrado”, automaticamente também se instaura seu oposto – o “profano”, ou seja, estilos musicais considerados inapropriados ao uso litúrgico. No decorrer do texto observaremos como esse processo se desenvolveu particularmente na Igreja Católica Romana.

A expressão “música religiosa”, por sua vez, é utilizada aqui de forma ampla, para nos referirmos a estilos não necessariamente vinculados à música que veicula projetos institucionais, mas que de alguma maneira interagem ou dialogam com temas religiosos. Nesse caso, mesmo uma canção abertamente crítica ou contrária aos dogmas teológicos, não deixa de ser “música religiosa”, pois dialoga e interage, ainda que criticamente com a linguagem religiosa. Muitos compositores têm uma relação ambígua com as instituições religiosas, ou são indiferentes a ela, embora admirem a linguagem e as narrativas veiculadas nas narrativas originárias da instituição. Além disso, toda carga de subjetividade intrínseca à experiência religiosa torna a mesma indefinível em virtude de suas multifacetadas expressões. Na segunda



parte do texto serão feitas menções a músicas religiosas que questionam formas e padrões convencionais das instituições, especialmente as igrejas cristãs.

No capítulo dois observaremos, a partir dos estudos de Paul Tillich, que a experiência religiosa, para ser comunicada socialmente, necessita de formas que ela mesma não possui e retira essas formas da cultura. Recorrerá às metáforas disponíveis na linguagem ou criará outras em narrativas mito-poéticas, ou poderá recorrer a outras formas artísticas, dentre elas a música.

Émile Durkheim, um dos fundadores da Sociologia da Religião, escreveu há mais de cem anos uma frase extremamente enigmática: “há na religião *algo* de eterno destinado a sobreviver a todos os símbolos particulares nos quais o pensamento religioso se envolveu sucessivamente” (DURKHEIM, 1989, p. 504, grifo meu). Poucos sociólogos dedicaram-se a tentar compreender esse misterioso “algo” ao qual Durkheim se refere. Em texto anterior, observei que “não deixa de ser curioso imaginá-lo procurando um termo preciso para trazer maior objetividade à sua frase. Ao final, opta pelo indeterminado e indefinido ‘*quelque chose*’ (...), porém, algumas páginas à frente, Durkheim afirma: ‘dissemos que há algo de eterno na religião; é o culto, a fé’ (p.508), que o autor associa à efervescência coletiva das emoções religiosas (CALVANI, 2014, p.666).



A experiência religiosa que identifica “algo mais” ou “algo misterioso” no mundo, na natureza e na história é amorfa, sem conteúdos normativos prévios a oferecer. Tais conteúdos são elaborados *a posteriori* e passam a expressar, através de formas próprias a experiência do sagrado. Desse modo, os conteúdos e formas são culturais, colocados posteriormente a fim de oferecer maior precisão à narrativa da experiência amorfa, mas podem tornar-se normativos, como acontece na maioria das vezes e podem também ser questionados ou retrabalhados em novos estilos.

É tão somente nesse sentido que utilizamos a expressão “música religiosa”. Sua “sacralidade” não deriva da legitimidade institucional, mas de certas intuições e inclinações particulares e subjetivas dos compositores e que se revela na forma, estilo ou nos conteúdos e referenciais que os próprios compositores atribuem e imprimem à obra. Nesse caso os compositores podem estar motivados por uma experiência religiosa forte e normativa, ou ao inverso, pela vacuidade que lamenta a ausência dessa experiência.

Lugar de fala

O propósito deste texto é construir uma aproximação histórico-fenomenológica sobre o desenvolvimento do gênero musical “missa”, particularmente em sua forma não-ecl-



siástica. O texto oscila entre duas perspectivas – a primeira é o olhar profissional de um teólogo e professor de Ciências da Religião que há anos tenta compreender a linguagem própria das religiões (mitos e ritos, com seus símbolos, metáforas e representações cênicas) e das artes em geral, especialmente em sua mútua correlação; a segunda aproximação é a de um ouvinte não especialista em música e que poderia ser enquadrado na tipologia adorniana dos ouvintes musicais (Adorno, 2011) no nível três (o consumidor cultural que tem uma relação quase “fetichista” com a produção musical) ou nível quatro (o ouvinte emocional, pelo qual Adorno revela total desprezo). São atitudes distintas que às vezes se interpenetram, de modo que caberá ao leitor ou à leitora, identificar em quais parágrafos prevalece uma ou outra aproximação.

Durante anos, boa parte de minhas pesquisas acadêmicas foi dedicada à música, inicialmente a Música Popular Brasileira (CALVANI, 1998). Porém, paralelamente e simultaneamente a esse estilo, o apreço pela música sinfônica me acompanha há cerca de trinta anos e se intensificou ao longo tempo com a escuta atenta das missas musicadas, em diferentes estilos. Tal afeição nasceu da participação em rituais litúrgicos eclesíásticos que, através de sua dramaticidade e teatralidade, com toda densidade dada ao caráter trágico do sacrifício,



me motivou a exercícios interpretativos daquela narrativa transformada em rito. Quando o rito seja de qual religião for (ou parte dele) é celebrado em outro idioma, a percepção da liminaridade tão bem analisada por Victor Turner (1974) se intensifica, pois sentimo-nos como que rompendo limites e cruzando fronteiras culturais e espaço-temporais.

Nas missas católicas e anglicanas tradicionais, certas partes fixas são entoadas em grego, latim, aramaico e hebraico pelo celebrante, solistas ou coro. A diversidade de ritmos e estilos utilizados nessas partes do rito varia muito, desde o tradicional gregoriano ou o cantochão até composições atonais ou com arranjos de música eletrônica, passando por ritmos e estilos de diferentes épocas que remetem ao folclore de um povo ou ainda a características identitárias de uma determinada região geográfica.

A escuta atenta e a identificação de Kyries ou Glorias de diferentes períodos e compositores despertou a motivação para uma pesquisa de catalogação das partes fixas da missa que foram musicadas em diferentes épocas da história da música. Utilizamos a expressão “musicada” para diferenciar-se de “musicalizada” ou de “musicalização”, termos técnicos para o processo didático de aprendizado inicial da música. A observação de George Steiner de que, “quando



o texto é musicado, as palavras mantêm sua identidade embora dentro de um novo conjunto formal” (STEINER, 2005, p. 446) ajuda a compreender o processo de musicar trechos oficiais da missa. O investimento monetário e temporal nessa pesquisa me impôs a necessidade de conciliar demandas profissionais com o tempo disponível à pesquisa. Todo novo álbum adquirido em vinil ou CD solicitava tempo e concentração para uma escuta atenta e respeitosa, pois a música é exigente, como são todas deusas e os deuses. A música requer atenção, dedicação, concentração e o necessário sacrifício do tempo pessoal para que se dedique, por exemplo, quase duas horas na audição ininterrupta da *Missa em Mi Bemol* de Bach. Mas esse “sacrifício de tempo” nunca foi enfadonho ou entediante. Ao contrário foram momentos de tentativa de absorção dos sons, da harmonia dos acordes, de identificação das sequências melódicas, dos ataques instrumentais das cordas, sopros ou percussão e de voos imaginários com as notas dançando na partitura.

Aos poucos aquele interesse afetivo se desdobrou em curiosidade acadêmica por identificar diferenças nos trechos de missas oriundas de diferentes países e culturas. Passei a pesquisar e, na medida do possível, adquirir álbuns com missas ortodoxas gregas e russas, de missas oriundas de



países da América Latina e de outros continentes. As novas tecnologias com as plataformas de *streaming*, nas quais é possível ouvir músicas inacessíveis à aquisição no mercado fonográfico brasileiro apenas aumentaram a certeza de que o campo musical tem muito a oferecer culturalmente e academicamente a um profissional de Ciências da Religião. De modo algum, o presente texto consegue mapear todas as missas já musicadas na história. Espera-se, porém, que motive leitores/as a identificar e se surpreender com um campo pouco conhecido.

Estrutura do texto

O presente texto é organizado em duas partes: a primeira, mais curta, apresenta questões teórico-metodológicas na tentativa de esclarecer alguns conceitos e categorias próprias da área. A segunda parte aplica esses conceitos no mapeamento histórico e interpretativo da missa em seus dois significados: o eclesiástico e o gênero musical.

O capítulo um reflete sobre alguns conceitos que as Ciências da Religião compartilham com as Ciências Sociais, a Teologia e a Fenomenologia. Na impossibilidade de apresentar um longo estudo sobre os conceitos de sagrado e profano (inclusive os debates teóricos internos à área sobre a vali-



dade e o rigor desses conceitos), optamos por seguir uma linha simples que pode ser de potencial didático para quem se inicia na área ainda com as concepções próprias ao senso comum. Utilizamos basicamente alguns teóricos que contribuiriam para os estudos de religião e religiosidades - Émile Durkheim, Paul Tillich, Severino Croatto e Mircea Eliade. Esse último é assumido aqui como fenomenólogo e não propriamente como historiador, embora fosse sua formação básica. Pretende-se através desse capítulo frisar o modo como essa abordagem se utiliza das mediações teológicas, a partir do que Tillich chamou “teologia da cultura”, nesse caso uma hermenêutica teológica da cultura.

Nos capítulos dois e três atrevo-me a propor um esboço de aproximação didática ao estudo das linguagens religiosas cristãs, a partir de conceitos-chave: mito e rito (linguagens originárias); dogma e culto (linguagens secundárias), bem como as linguagens marginais (heresia e cultos autorreferenciais). O mito e o dogma pertencem às expressões teóricas do cristianismo, enquanto o rito e o culto litúrgico pertencem às suas expressões práticas. As expressões artísticas, bem como as linguagens místicas não se enquadram precisamente em nenhuma das duas, podendo estar presentes em ambas. Por isso proponho que parem acima como “nuvens” ou abaixo dessas funções como substrato espiritual. Os



quadros esquemáticos propostos se oferecem como uma abordagem específica do cristianismo, não sendo aplicáveis a outras religiões. Os quadros foram apresentados, discutidos e reconstruídos na disciplina “Religião, Conhecimento e Linguagem” ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UFS em 2019.

A parte II compreende sete capítulos um pouco mais longos que os anteriores devido à narrativa historiográfica do processo de compor músicas que se adequassem ao texto litúrgico oficial. A fim de situar os/as leitores, o capítulo quatro inicia com breves considerações sobre o surgimento da missa eclesiástica em seus aspectos rituais. Trata-se de um tema muito estudado nos cursos de Teologia ou em disciplinas de História da Liturgia. Muitos detalhes foram omitidos pelo fato de que o presente texto não se dirige a cursos de História do Cristianismo ou História da Liturgia. A bibliografia do assunto é muito vasta para que se indiquem sugestões de leitura a todo o momento.

Optamos por seguir a periodização utilizada em cursos de história da cultura e da arte no Ocidente, mesmo reconhecendo que tais generalizações forçam semelhanças entre as artes (música, literatura, arquitetura, pintura, escultura) que nem sempre correspondem simultaneamente ao estilo



de uma época em todas as expressões artísticas. A dinâmica própria do desenvolvimento e das mutações em cada área das artes segue rumos próprios e nem sempre harmônicos. Às vezes os saltos qualitativos em uma área não correspondem temporalmente ao movimento de outra área. Com essa ressalva, por razões didáticas optamos pela típica periodização “Medieval, Renascimento, Reformas eclesíásticas, Barroco, Classicismo e Romantismo”. Em todos os capítulos, o foco específico é o desenvolvimento do gênero musical “missa”, com todas as tensões que essa linguagem cria na relação com a linguagem do dogma e do rito oficial.

Os demais capítulos da parte II oferecem informações sobre o desenvolvimento da música na segunda metade do século vinte, especialmente algumas novas técnicas musicais, buscando mapear algumas músicas inspiradas em linguagens religiosas ou em experiências assemelhadas compostas com o auxílio dessas técnicas. Trata-se de um momento em que temas religiosos reaparecem no âmbito da música de concerto, porém um tanto distanciados dos critérios eclesíásticos, mesmo após o Vaticano II.

Os capítulos referentes ao século vinte e ao nosso atual momento abordam missas contemporâneas “alternativas”. Uma vez que ainda estamos na contemporaneidade, sem



saber exatamente que qualificativo será utilizado nos séculos futuros para nossos tempos, a pesquisa apresenta os limites próprios da época. Não é possível dizer se (ou por quanto tempo) a Igreja Católica Romana e as demais formas de religiosidade cristã institucionalizadas em outras igrejas sobreviverá. Mas com certeza, a música sobreviverá, como sobreviveu à derrocada de outras civilizações mais antigas que a cristã.

O termo “missas alternativas” foi escolhido em função do estilo musical adotado por compositores influenciados por movimentos de vanguarda como o atonalismo, dodecafonismo, serialismo, eletroacústica e minimalismo. Todos esses movimentos musicais espelham também a cultura e a sociedade no século XX, o niilismo, a busca de sentido e de novas expressões significativas no campo das artes. Seria grave engano imaginar que pessoas ligadas a essas tendências também não estejam interessadas em musicar textos litúrgicos das missas. É certo que muitas vezes o fazem dialogando com o texto litúrgico oficial, omitindo certas frases ou intercalando outras como observaremos nas recentes missas compostas por Arrigo Barnabé. Essa breve historiografia foi dividida em diferentes capítulos por uma razão formal, a fim de manter uma proporcionalidade, digamos “harmônica” em relação à extensão dos demais capítulos.



Os capítulos nove e dez aterrissam em terras brasileiras a fim de oferecer um mapeamento das missas musicadas no Brasil, com atenção às tensões surgidas já no Brasil-Império oitocentista e que inibiram a composição de missas experimentais e alternativas na primeira metade do século XX. Esse capítulo concentra-se na produção pós-Vaticano II, com o objetivo de divulgar missas compostas por compositores e compositoras brasileiros/as, destacando mais especificamente a Missa dos Quilombos, as três missas nordestinas ligadas ao Movimento Armorial e as missas atonais de Arrigo Barnabé.

Evitamos adotar um tom lamentoso ao texto como que a lastimar o fato de que, no Brasil, a Igreja Católica Romana, as igrejas protestantes históricas e as igrejas pentecostais tenham se afastando da música sinfônica preferindo o apelo fácil do gospel ou da indústria cultural. Não há queixas teológicas aqui. Apenas a descrição de um momento, como um retrato da cultura musical religiosa do cristianismo brasileiro. Afinal, para profissionais de nossa área, a religião não é o que, porventura, desejamos que seja. A religião, a religiosidade e as instituições que administram o sagrado seguem suas dinâmicas próprias de acordo com seus próprios processos internos. Vale, nesse caso, lembrar a frase de Mikhail Glinka (1804-1857), compositor



russo que, no século XIX, afastou-se dos padrões normativos acadêmicos e burgueses da música europeia, tornando-se um dos precursores da pesquisa em ritmos populares, estilos e modos de cantar dos camponeses russos e eslavos: “Quem cria a música é o povo; nós, os artistas, só fazemos os arranjos” (Glinka apud REVÉRDY, 1992, p. 820).

Situação semelhante ocorre nos estudos de religião. Quem cria, visibiliza e publiciza a religião é o povo. Nós, profissionais de Ciências da Religião, apenas tentamos organizar categorias, tipos e prospecções e às vezes nos arriscamos a “interpretar” a religião e as formas de religiosidade. Não compete ao autor desta pesquisa qualquer sugestão de caminhos alternativos. Se o fizesse, deixaria de ser pesquisador e tornar-se-ia “agente de campo”, seja na condição de “profeta”, “reformador” ou qualquer um dos tipos sugeridos por Joachim Wach (1990).

Fontes bibliográficas

Já foi comentado anteriormente a respeito da bibliografia que baliza a primeira parte, selecionada dentre pesquisadores “clássicos” e contemporâneos das Ciências da Religião. Sobre o uso da música no catolicismo brasileiro contemporâneo, há textos acadêmicos recentes sobre catolicismo midiático (CARRANZA, 2011) e o movimento da Renovação



Carismática Católica (CARRANZA, 2000). Mais especificamente sobre as transformações e adaptações feitas pelo catolicismo midiático brasileiro em suas missas, recomendamos a consulta e leitura de duas teses de Doutorado em Programas de Pós-Graduação em Sociologia (ANDRADE, 2013) ou em Ciências da Religião (PESSOA, 2019). São pesquisas da linha empírica das Ciências da Religião, com incursões de campo e descrições etnográficas muito detalhadas, e que oferecem profunda reflexão teórica a partir de bibliografia de alta qualidade acadêmica. A utilização das mesmas se deu de forma reduzida para evitar excesso de citações que soariam “cansativas” e em função de que muitos textos utilizados não abordam especificamente o campo das missas musicadas por compositores “eruditos”.

No campo da música sinfônica ou “de concerto”, o texto é guiado por clássicos como GROUT e PALISCA (1994), obra de muito fôlego, na qual, além de detalhes da história da música, também podem ser encontradas análises técnicas de composições ao longo da história e *fac-símiles* de notações e partituras. Servimo-nos também da coletânea organizada por MASSIN e MASSIN (1997), de CARDOSO (2010) e de CARPEAUX (1999), apesar de todo desprezo que esse autor devota para com a música atonal, concreta e eletroacústica da segunda metade do século XX e seus desdobramentos.



Para Carpeaux, a história da música acabou^[III]. Enquanto isso, Arvo Part continua a compor obras minimalistas, Jonathan Lloyd a compor missas atonais e Hermeto Paschoal a desenvolver um estilo próprio (entre o folclórico, o *jazz* e a música “concreta”) compondo melodias e harmonias a partir de objetos comuns (chaleiras, painéis, caixas-de-fósforos) e com diferentes timbres de animais como patos, sapos, gatos e gansos. Sem entrar nessa discussão, para os propósitos do texto também foram deixadas de fora considerações sobre outros estilos e gêneros musicais (ópera, concerto, sinfonia, lieds etc) para manter o foco nas missas não-eclesiásticas.

Nas considerações finais são retomadas algumas ênfases sobre as tensões provocadas entre as tentativas de “aprisionamento do sagrado” em formas institucionais e os modos alternativos de relacionar-se com a narrativa religiosa originária através de em algumas missas contemporâneas. Como toda pesquisa provisória, espera-se que o texto estimule aprofundamentos dessas temáticas nas respectivas áreas em perspectiva inter e multidisciplinar.

[III] “Essa música concreta, produzida por instrumentos (ou mais exatamente objetos) que não têm relação nenhuma com o tradicional sistema sonoro, significa a abolição total desse sistema (...) nada tem a em comum com aquilo que a partir do século XIII até 1950 se chamava música. O assunto do presente livro está, portanto, encerrado” (CARPEAUX, 1999, p. 390-391).



Expectativas acadêmicas

Não se deve esperar de um texto o que ele não propõe. Este não é um texto de análise musical. Essa técnica é própria de colegas dos Departamentos de Música das Universidades, profissionais plenamente competentes para desenvolver análises formais, harmônicas, composicionais, métricas etc. O que se oferece aqui é visão geral e introdutória para estudiosos do fenômeno religioso e de suas relações com a cultura, as artes e a sociedade, priorizando a inter-relação dialogal, às vezes tensa, mas sempre criativa entre a linguagem religiosa e a linguagem musical.

A publicização de pesquisa é um dos maiores problemas do mundo acadêmico. A quem o texto se dirige? A resposta a essa pergunta determina o estilo da escrita. No presente caso, o texto almeja alcançar pessoas que estão se iniciando nos estudos da área de Ciências da Religião, que muitas vezes ao ler ou ouvir os termos técnicos que utilizamos, logo se desanimam diante do que imaginam tratar-se de outra forma de “esoterismo”, agora acadêmico. O texto foi escrito para servir como uma espécie de livro didático para a disciplina optativa “Música e Religiosidades”, oferecida pelo Núcleo de Graduação em Ciências da Religião da UFS, mas a primeira parte também pode ser útil à disciplina “Ritos, mitos e símbolos” e a algumas outras. Por isso, estilística-



mente optamos por uma linguagem simples, didática e, em alguns momentos, quase coloquial sem a perda do lastro teórico referenciado nas fontes utilizadas. Quem se inicia na área de Ciências da Religião poderá ter um panorama do que alguns de nós entendemos por “fenômeno religioso”, a natureza e especificidade de suas linguagens, as instituições religiosas (especialmente o cristianismo) e a “religiosidade vivida” mesmo que à parte das instituições religiosas. Espera-se também que, de algum modo, as reflexões aqui expostas possam contribuir com a pesquisa de colegas da área de Música ou de outras áreas, sobretudo quando em seus esforços interdisciplinares, se defrontam com investigações sobre o fenômeno religioso.

Finalmente, o texto não é uma apologia ao rito cristão. Isso seria totalmente desnecessário, posto que cada religião tem suas próprias formas de se autopromover sem necessitar do apoio acadêmico. Tampouco o mundo acadêmico deve se prestar a isso. A “vocação acadêmica” (WEBER, 2005) é de outra natureza. Se há alguma “apologia” aqui, é em prol da música enquanto linguagem própria, expressão artística anterior a qualquer instituição religiosa ou a qualquer discurso teológico que se apresente como metanarrativa determinada por forças superiores, sejam elas “Deus”, “Igreja” ou “Estado”.



PARTE I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

- 1) SAGRADO E PROFANO NAS LINGUAGENS
E EXPRESSÕES RELIGIOSAS -
DA HERMENÊUTICA ECLESIAÍSTICA
À HERMENÊUTICA DA CULTURA**
- 2) LINGUAGENS E EXPRESSÕES ORIGINÁRIAS
DA RELIGIÃO: MITO E RITO**
- 3) LINGUAGENS E EXPRESSÕES SECUNDÁRIAS
DA RELIGIÃO: DOGMA E CULTO; HERESIA
E CULTOS AUTORREFERENCIAIS**

CAPÍTULO 1

Sagrado e profano nas linguagens e expressões religiosas - da hermenêutica eclesiástica à hermenêutica da cultura

*Religião é a substância da cultura;
cultura é a forma da religião*
Paul Tillich

1. Sagrado e profano - da hermenêutica eclesiástica à hermenêutica da cultura

Em dezembro de 1965, quando se encerrava o Concílio Vaticano II, os jornais de Salvador (BA) anunciaram a celebração de uma missa na Basílica de São Bento com a presença

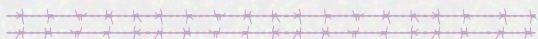
do governador e outras autoridades. A parte musical utilizava instrumentos populares (violões, afoxés, reco-recos, pandeiros, berimbaus, agogôs e atabaques). Os jornais não indicavam se a parte musical teria sido obra de um compositor específico, de modo que não sabemos se seria utilizada a *Missã Sertaneja* de Reginaldo de Carvalho (1958), a *Missã Luba* oriunda do antigo Congo-Belga ou composições recentes das próprias comunidades católicas.

A reação contrária de setores letrados da sociedade soteropolitana que lia jornais foi imediata. Na mesma semana, os jornais publicaram cartas de protesto. Aos poucos criou-se uma polêmica que perdurou por todo o ano de 1965, adentrou o ano seguinte, e envolveu nomes significativos da Igreja Católica e da sociedade civil da época como Dom Hélder Câmara, Alceu Amoroso Lima e Gustavo Corção. Setores do clero progressista se manifestavam favoravelmente à missa, alegando que “todo instrumento, ritmo ou idioma pode ser sagrado ou profano, porque o caráter sagrado não vem do idioma ou do instrumento, mas da maneira de utilizá-lo” (Jornal da Bahia, 12/03/66 apud SANCHIS, 1977). Anos mais tarde, o sociólogo Pierre Sanchis, toma esse episódio como ilustrativo de uma época em que mudanças sociais também incidiam em profundas revisões teóricas, e transcreve uma das cartas por ele coletadas nos jornais:



Sr. Redator: Nunca imaginei que tivesse de assistir, num majestoso templo, como o é o de São Bento, à santa missa, o mais sublime ato de nossa milenária religião, entremeada de trechos de música africana, ou pelo menos em ritmos tirados de instrumentos típicos das orquestrações de sambas e danças nagô. Arrepiei-me só de pensar não sei bem se naquele *sacrilégio* ou se nos quadros *profanos* que a agradável cadência evocava. Imagino que outras pessoas não puderam concentrar o pensamento em Deus, sendo transportadas, contra a vontade, a ambientes *festivos* e *sensuais* onde predominam o arrasar das sandálias e o cheiro das gostosas comidas de azeite de dendê... É preciso que se ponha um paradeiro a essa *licenciosidade* para que a Igreja não se transforme aos poucos numa escola de samba, a pretexto de se tornar popular. Um velho católico, Dr. Elysio Simões em 'A Tarde', 14/12/1965. (SANCHIS, 1987, p. 4 – grifos de Sanchis).

Essa controvérsia, aparentemente banal para nossos dias, motivou Sanchis a escrever um artigo no qual reflete sobre as mutações ou “metamorfoses do sagrado e do profano”. O autor acompanha o clássico estudo publicado por Durkheim em 1912 (DURKHEIM, 1989) no qual sagrado e profano se opõem e se excluem mutuamente. A emergência do sagrado corresponderia também ao surgimento de um grupo de especialistas legitimados a administrar essa esfera. Conforme



o autor, “ao mesmo tempo em que emerge um sagrado, é preciso que nasça uma religião para administrá-lo - ‘a religião é administração do Sagrado’, dirá Hubert, sintetizando a lição implícita do Mestre” (SANCHIS, 1987, p.2). Sanchis acrescenta:

Neste sistema de categorias gerado pela categoria-mãe de Sagrado, a Igreja encontra o seu lugar: ela se define como uma sociedade hierárquica e tradicional que, gerenciando um Sagrado lastreado de passado-permanência e situado no pólo pelo alto das realidades psicológicas, culturais e sociais, constitui, dentro da sociedade global e imbricado com esta o pilar essencial da segurança (SANCHIS, 1987, p. 6).

O conflito gerado em torno da “missa do morro” é importante para as Ciências da Religião, especialmente para quem se dedica a compreender as tensões entre instituição e movimentos, dinâmica que geralmente remete ao poder conferido aos representantes da instituição para administrar, proteger e transmitir as linguagens originárias da experiência religiosa em suas diferentes formas.

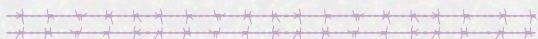
Essas linguagens são o mito e o rito. Inicialmente, o mito é transmitido oralmente e só depois de algum tempo registrado literariamente em um texto que é solenemente lido como proclamação, declamação ou entoado em forma de canção. O rito é o modo como o grupo originário interage



com a essa narrativa em resposta imediata ou simultânea, e como a recebe, assimila, atualiza e transmite às futuras gerações ou a diferentes culturas. Nesse processo, as expressões estéticas se encontram com as linguagens religiosas, respondendo a elas de diferentes maneiras. A música é uma delas e pode se tornar “forma” para expressão de conteúdos religiosos institucionais. Mas pode também, através de suas formas próprias, subverter e questionar padrões sedimentados a respeito do que se considera sagrado e profano.

1.1 Teologia e Ciências da Religião: aproximação tillichiana

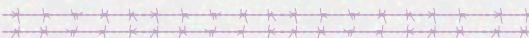
A história do surgimento das Ciências da Religião já está bem mapeada (GRESCHAT, 2005; HOCK, 2010; PASSOS e USARSKI. 2013), de modo que não necessitamos repeti-la aqui. Resumidamente observamos que a disciplina nasce no século dezenove em uma Europa colonialista, que “descobria” com admiração e espanto, a existência e solidez de sistemas religiosos antiquíssimos na Índia, África, Oriente Médio e demais regiões colonizadas. Isso não significa que tais informações fossem totalmente desconhecidas anteriormente. Elas apenas foram “esquecidas” durante a febre iluminista. Os contatos de pensadores europeus com outras culturas foram frequentes, fecundos e férteis no passado.



Agostinho, antes de sua conversão ao cristianismo, estudara o maniqueísmo persa e o egípcio-alexandrino Plotino. No período medieval, as relações com os povos islâmicos motivaram Tomás de Aquino a escrever uma “Suma aos gentios”. O Renascimento, época das grandes navegações, também assistiu a inúmeros intercâmbios culturais que levaram autores renascentistas a comentar textos orientais de caráter religioso.

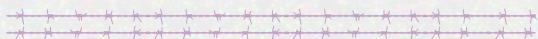
Porém, logo após o Renascimento um processo desmedido de autoafirmação cultural com pretensões de “esclarecimento” (Aufklärung) e “maioridade” acometeu a muitos pensadores europeus. No século dezenove, quando voltaram a se intensificar publicações de coletâneas de textos sagrados orientais e pesquisas de campo em regiões distantes do umbigo europeu, tal fator motivou pesquisadores inicialmente a “comparar” as formas de religião europeia (especialmente o cristianismo, e, em menor grau, o judaísmo europeizado) com narrativas e expressões de outras culturas. Surge então o esforço por uma “História Comparada das Religiões”, a fim de agrupar regularidades e buscar “essências” a partir da identificação de repetições e traços “universais”.

O filólogo Max Müller (1823-1900), empreendeu significativo esforço por publicizar textos sagrados do Oriente. A partir daí esboçou comparações buscando identificar, entre aquelas formas religiosas e as cristãs, o que apontaria para uma



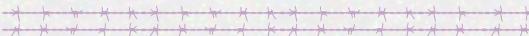
“unidade essencial” perdida. A qualidade de seu trabalho chamou a atenção de outros pesquisadores e em 1873 foi criada a primeira cátedra de “História Geral da Religião” em Genebra. Nos dez anos seguintes foram criadas cátedras universitárias na Holanda, Bélgica, França, Alemanha e Roma. No século vinte outras universidades da Europa, América e do Oriente criaram também cátedras e cursos específicos. No Brasil, a tradição universitária positivista foi mais reticente e a área se firmou oficialmente em nosso país há apenas quarenta anos.

Sempre houve, porém, em todos esses países certa rivalidade com a tradicional Teologia. Senra (2016, p.109) observa que “teologia e ciência da religião têm mantido relações nem sempre harmônicas desde que a última se impôs na academia”. A Teologia, tal como se desenvolveu tradicionalmente na Europa, se ocupava da definição normativa dos dogmas da fé cristã e da moral religiosa. Os teólogos europeus se acostumaram a uma perspectiva apologética, de defesa e afirmação do cristianismo. Os cientistas da religião, por sua vez, estavam motivados por preocupações de caráter externo à fé cristã. Essa tensão adentrou o século vinte e até hoje não foi muito bem resolvida em alguns países, embora Klaus Hock (2010, p. 214) afirme que “a Ciência da Religião e a Teologia podem ser distinguidas sem perder de vista que ambas estão também numa estreita relação mútua”.



No Brasil, Eduardo Gross (2001) redigiu significativas considerações sobre a Teologia e os estudos de religião, conceituando Teologia como discurso simbólico que se aproxima das narrativas míticas em busca de conteúdos racionais e propõe a distinção clara entre “teologia” (*lato sensu*) e “teologia cristã” (*stricto sensu*). Em outras palavras “teólogos/as são especialistas numa linguagem, são linguistas que estudam o dialeto de uma religião dada” (GROSS, 2001 p. 339). Nesse caso, o teólogo *lato sensu* dedica-se à linguagem ou à gramática interna de qualquer religião que lhe interesse não importando se esse teólogo tem uma relação de afinidade filial ou de crença para com aquela religião, enquanto o teólogo cristão (*stricto sensu*) dedica-se especificamente às linguagens do cristianismo. Gross, finalmente, propõe que o papel da Teologia no âmbito dos estudos de religião é o de clarificar terminologias das tradições, criticar discursos dogmáticos e reconhecer o caráter religioso das afirmações não religiosas. Tal roteiro desemboca em uma clara diferenciação: “teólogos são especialistas religiosos” e “cientistas da religião são especialistas em religião” (GROSS, 2001, p. 339).

As palavras de Gross estão fortemente respaldadas na “virada hermenêutica” da teologia europeia na primeira metade do século XX (GEFFRÉ, 2004) que, longe de promover um vazio ontológico, leva muito a sério uma ontologia da linguagem.



Dessa reorientação participou o filósofo e teólogo Paul Tillich (1886-1965). Já em 1922, Tillich anunciava uma bifurcação na teologia: alguns continuariam fazendo “teologia da igreja”, enquanto outros se empenhariam em desenvolver uma “teologia da cultura”. Enquanto a primeira se dedicaria à reflexão teórica sobre as narrativas originais (exegese das escrituras) e aos dogmas da tradição cristã (teologia dogmática), a segunda empreenderia uma hermenêutica da própria cultura^[IV].

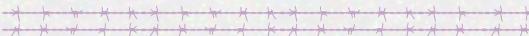
1.2 Teologia da Igreja e Teologia da cultura

Na época em que Tillich escreve, a palavra “igreja” tinha sentido diferente do que tem atualmente. O mundo europeu acostumara-se, desde a Idade Média, a associar “igreja” e “civilização cristã” ou “cristandade”. Os estudos de religião da época, de tão impregnados que estavam de “cristandade” não percebiam a associação direta e apressada entre igreja, cristandade e instituições cristãs. Mesmo importantes autores aceitaram acriticamente essa imbricação - Weber (1982) classificara as instituições religiosas em dois tipos ideais (igreja e seita) no que foi acompanhado por Troeltsch

[IV] | Nos textos tardios, Tillich compreende “cultura” de modo bem mais abrangente. Define-a como “criação de um universo de sentido em teoria e práxis” (TILLICH, 2005, p. 552), ou “a autocriatividade da vida sob a dimensão do espírito” (Id, p. 830), ou ainda “a totalidade da autointerpretação criativa do homem” (Id, p. 22).

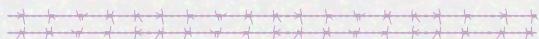
(1931) ao definir “igreja” como instituição que recebe massas e ajusta-se ao mundo, engloba todas as classes, mas tende a aliar-se aos poderes dominantes quando sua sobrevivência está em risco. Um pouco mais tarde, na América, o sociólogo Niebuhr (1992) dirá que a “igreja” sempre tem caráter institucional, sacramentalista/ritualista, clerical/hierárquico e desenvolve uma dogmática altamente elaborada. Nem mesmo Durkheim, oriundo de uma longa linhagem de judeus ortodoxos, escapou a tais condicionamentos em sua clássica definição de religião como um sistema solidário de crenças e práticas relativas a coisas sagradas que unem em uma mesma comunidade moral, *chamada igreja*, todos os que aderem a ela. (DURKHEIM, 1989, grifo meu). Enfim, para efeitos de esclarecimentos, Tillich ainda acompanhava o modismo da utilização sociológica de um termo técnico da teologia cristã (*ekklesia* - igreja) e não consegue evitar o termo comum a seu tempo. Nessa perspectiva nebulosa, “teologia da igreja” significa, com razão, a afirmação dogmática e apolégica da cristandade europeia.

Nesse sentido, a “teologia da igreja”, que evitamos aqui, é aquela que todos conhecem ainda hoje: visa a defesa e expansão da instituição religiosa cristã, embora ainda seja sociologicamente aplicada (com as devidas ressalvas) a qualquer instituição não-cristã. Trata-se, porém, de termo



confuso e equívoco. As preocupações dos “teólogos da igreja”, giram em torno da interpretação correta dos textos sagrados da instituição e da sistematização racionalizada dessa interpretação na forma de dogmas, doutrinas, ética e práticas pastorais ou de piedade pessoal. O “teólogo da igreja”, devido à necessidade de lidar com assuntos internos da vida eclesial, tenderá sempre a assumir posições mais conservadoras e comprometidas com a instituição à qual serve. Por isso estará sempre preocupado com o que julga “exageros” ou “excessos” dos artistas, seja em relação à liberdade que manifestam perante os textos bíblicos ou a indiferença aos dogmas.

Tillich, porém, já anunciava outra perspectiva para a qual ele mesmo tendia - a “teologia da cultura”, que não tem compromissos dogmáticos com qualquer instituição religiosa ou com qualquer religião em particular, mesmo as igrejas cristãs. Seu enfoque se dirige para outras esferas, dedicando-se àquelas manifestações que pouco interessavam às instituições e grupos religiosos - o movimento vivo da cultura em suas múltiplas expressões estéticas e em processos educacionais, jurídicos, políticos, econômicos etc. Desse modo, a palavra “teologia” poderia se libertar da tutela eclesial e do conseqüente isolamento em que se encontrava devido às suas próprias restrições temáticas. Na prática, Tillich incenti-

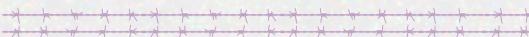


vava os teólogos de sua época a ficarem atentos às perguntas levantadas pelo contexto em que viviam e que se manifestam, principalmente através das artes (TILLICH, 1973; 1989). Essa proposta exigia um novo método de abordagem que Tillich denominou “metalogia”, ou “método metalógico”.

1.3 Metalogia e Correlação

“Método” é palavra que traduz o grego *methodos*- junção de *meta* (através de, por meio de, além de) com *hodos* (caminho, trajeto). Método, portanto, sempre é uma mediação, a tentativa de ordenar um trajeto como um plano de viagem através do qual se alcance o objetivo almejado. Qualquer método é a mediação eleita pelo sujeito pesquisador para acercar-se do objeto de pesquisa que lhe interessa. Métodos envolvem a perspectiva ou a abordagem do/a pesquisador/a em relação ao objeto de seu interesse.

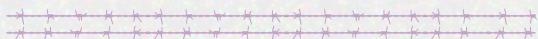
Porém, um método, qualquer que seja, não pode pretender alterar a dinâmica própria de seu objeto. O “objeto” sempre estará lá, um passo à frente e à disposição do caminhante. Caso o caminhante se proponha a alterar a disposição, configuração, dinâmica ou geografia do objeto, certamente se perderia ou perderia o objeto em vista. Por isso em Ciências da Religião não é costume empreender “projetos de intervenção”, sejam de natureza política, educacional ou teológica. Afinal, o objeto



tem sua própria dinâmica, regida por fluxos internos e independentes do pesquisador. O modo de abordagem (método, caminho, mediação) é que varia, de acordo com as novas formas que o objeto, em sua própria dinâmica, assume.

Em 1922, na busca de um método que fizesse justiça, simultaneamente, à esfera religiosa e à esfera cultural, Tillich serve-se de estudos de Rudolf Otto (2007), de sua especialização em Schelling (Filosofia da Identidade, da Arte, da Mitologia e da Revelação), e da nascente fenomenologia (Husserl e Heidegger), sobretudo o princípio da intuição eidética enquanto ato imediato (sem mediações) através do qual o eu vivenciante capta, na própria imediatez da percepção, a totalidade do real antes de qualquer fixação lógica ou racional. Nessa tentativa, Tillich propõe sintetizar a abordagem crítica de matriz kantiana com a intuitiva, reunindo-as em um método que fosse, simultaneamente, crítico e intuitivo.

Portanto, o método metalógico se fundamenta no método crítico-dialético, mas acrescenta a ele a perspectiva fenomenológica da intuição, investindo na possibilidade de recuperar “essências” (*eidōs*), mesmo que tais essências não sejam propriamente metafísicas, mas ontológicas. Desse modo, o teólogo objetivava através da intuição, transcender os limites agnósticos impostos pela perspectiva crítica kantiana ou pós-kantiana:



o método crítico, bem como o intuitivo são incapazes de resolver isoladamente o problema central da filosofia da religião e, por conseguinte, também o da filosofia da cultura – a saber, a questão do sentido último da realidade do real. A complementaridade das duas perspectivas se faz necessária, porque o método crítico não é capaz de atingir a essência (*Was*) das coisas. O intuitivo, por sua vez, não consegue responder à questão da existência (*daß*) das coisas tal como aparecem na história (TILLICH, 1990, p.81).

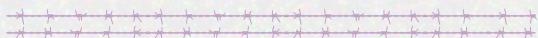
Na *Filosofia da Religião* de 1925, Tillich propõe de modo mais elaborado e sistemático a construção de um método crítico-intuitivo ou “metalógico”. O aspecto crítico consideraria as formas objetivamente dadas na cultura, enquanto o intuitivo perguntaria por seu significado espiritual ou pelo conteúdo substancial de cada forma. A palavra “metalogia” guarda relações semânticas com “metafísica”. Assim, tal como a antiga metafísica pretendia ir além (*meta*) do físico, do sensorial, a metalogia pretende ir além (*meta*) da lógica. Observamos que não se trata de negar a lógica ou de suprimi-la, mas de transcendê-la. Tillich frisava que o pensamento lógico e racional é suficiente para dar conta apenas das conotações da forma, mas não seria capaz de participar plenamente no significado do conteúdo, uma vez que esse teria aspectos “irracionais” ou “ilógicos”.



Na metalogia, a intuição recebe peso considerável: “a meta da metalógica é a intuição (*Schau*) da dinâmica interna na estrutura da realidade significativa” (TILLICH, 1973, p. 35). Desse modo Tillich almejava superar o agnosticismo de Kant, investindo na possibilidade de ultrapassar as formas lógicas do sentido. Religião e cultura, agora são tratadas paralelamente, à luz da filosofia do sentido aplicada às noções já solidificadas de forma e conteúdo.

A religião tem a ver com o conteúdo incondicional do sentido (*Sinngehalt*), enquanto a cultura está ligada à forma condicional do sentido (*Sinnform*). Quando a consciência se dirige para as formas particulares do significado e sua unidade, estamos diante da cultura; quando, porém, a mesma consciência se dirige para o sentido incondicional, para a substância do sentido, estamos diante da religião (...) a religião é a orientação para o Incondicional e a cultura é a orientação para as formas condicionadas e sua unidade (TILLICH, 1973, p. 46).

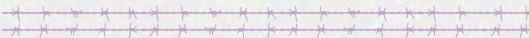
Essa definição é apenas formal, uma vez que forma e conteúdo jamais se separam empiricamente. Sempre aparecem juntas. Consequência direta é o reconhecimento de que a cultura, enquanto tal, sempre será substancialmente religiosa, embora nem sempre seja “intencionalmente religiosa”. A “substância” religiosa pode estar excluída da intenção cons-



ciente, mas não significa que não esteja no inconsciente. De igual modo, nenhuma ação intencionalmente religiosa pode prescindir de formas culturais. Portanto, do ponto de vista de sua forma, toda ação religiosa é cultural, embora possa não ser na intenção.

O resultado dessa teoria é que “na ação cultural, o religioso é substancial; na ação religiosa, o cultural é formal” (TILLICH, 1973, p. 46). Isso significa que nem toda “experiência do sagrado” atualiza-se culturalmente nas formas já prescritas pela religião institucional (“igreja”). Enquanto experiência de sentido vivida no “modo religioso”, ela pode se atualizar de “modo profano”, extraeclesial, através das artes, por exemplo. Em outras palavras, “religião é a substância da cultura; cultura é a forma da religião” (id, p.62). A partir daí, a religião se manifesta através das formas que revelariam “elementos essenciais da religião” (TILLICH, 1973, p. 61ss).

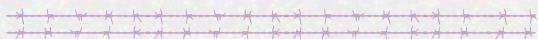
Que formas seriam essas? São exatamente aquelas observáveis empiricamente -as linguagens (mitos, dogmas, “heresias” etc.) e as expressões próprias e originárias do fenômeno religioso (ritos, cultos, etc). A consequência dessa reflexão teórica em uma época na qual a Teologia se autodefinia em relação à modernidade empreendendo sua “virada hermenêutica” abriu para teólogos e teólogas novos caminhos,



espaços e campos de investigação para além dos limites eclesiásticos – percebia que o movimento vivo da cultura e das artes fora do alcance dos tentáculos da Igreja também comportava uma dimensão teológica.

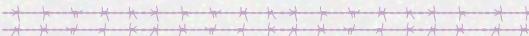
Anos mais tarde, exilado na América pelo regime nazista e no auge da maturidade teórica, Tillich reformula o método. Não o abandona de todo, mas corrige certos conceitos. Ao menos deixa de usar “igreja” como polo oposto a “cultura”. Na *Teologia Sistemática* (TILLICH, 2005) a mudança é significativa. Embora escrita em perspectiva cristã, “igreja” agora é designada “comunidade espiritual”. Já não se trata de “instituição”, mas de qualquer comunidade que assuma referências religiosas como orientadores.

É certo que o próprio Tillich jamais deixou de afirmar-se como cristão e de dizer que sua teologia era uma “apologética” dos símbolos cristãos. Aqui é preciso certa cautela, pois não se trata de apologia das instituições cristãs ou das igrejas cristãs, mas dos “símbolos cristãos”. Por isso o alerta constante para quem trabalha em perspectiva “metalógica” ou “correlativa” é o de sempre evitar a associação apressada e, por vezes ingênua, de sempre tentar estabelecer correlações apenas na perspectiva cristã. O método da correlação tem alcances maiores talvez até mesmo do que o próprio Tillich previa. Abre-se à possibilidade de que, em qualquer cultura,



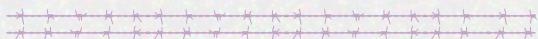
o método seja aplicado a partir de referenciais e símbolos intimamente atrelados à religiosidade própria daquela cultura. É possível, então, a partir do método, relacionar símbolos e referenciais shintô, hindus ou africanos à cultura, pois o método, em si mesmo, não postula os referenciais ou conteúdos. Nesse sentido, permanece ainda fenomenológico, a despeito do viés cristão adotado por Tillich.

Não estou seguro em afirmar que esse seja um problema estritamente teórico-metodológico. Não me parece que seja o caso, embora afirme isso com certas reservas e não com absoluta convicção teórica. Afinal, todo método, como já dito acima, é um “caminho”, uma mediação que pode confirmar a caminhada ou nos fazer retroceder em busca de outro caminho e de outra mediação. O método da correlação foi construído não somente no contato com outros pares acadêmicos, mas também a partir de perspectivas e condicionamentos pessoais. Já observei em texto anterior, que, “nenhum pensador elabora seus conceitos, artigos e livros no vácuo. Por mais que se busque um pensamento asséptico e depurado de influências da vida pessoal ou da história, certas situações inevitavelmente deixam marcas” (CALVANI, 2016, p. 185). O pensamento de Tillich deve ser avaliado à luz de sua formação e de influências teóricas e práticas que o marcaram, tais como o idealismo alemão, o romantismo, o luteranismo, as filosofias vitalistas, o marxismo, o existen-



cialismo e o expressionismo. Foi nessas fronteiras que Tillich tentou construir seu pensamento radicalmente dialético, em busca de sínteses. Certamente havia uma inclinação mística, romântica e de realismo místico em Tillich, muito próxima à perspectiva schellingiana que, após empreender um estudo filosófico sobre diferentes mitologias, defende que a história da humanidade é uma história religiosa (da relação entre o ser humano e o absoluto).

Há certa ambiguidade na maturidade da vida de Tillich, como se estivesse novamente na fronteira entre a “teologia da igreja” e a “teologia da cultura”. Na última palestra que proferiu em vida (TILLICH, 1976), lamenta o fato de não ter mais tempo para reformular sua *Teologia Sistemática* a partir das sérias pesquisas em religiões comparadas de sua época. Quando transmutou o método metalógico em método da correlação, seguiu a trilha de Schelling, segundo a qual as narrativas originárias cristãs (os evangelhos) narram a experiência humana desde sempre na figura do Cristo, que seria o mito que todos os outros mitos ecoam e no qual todos se realizam, de modo que no evangelho, o mito (Cristo) e a cultura (Jesus histórico) se reuniam através da narrativa da encarnação. Em sua reflexão madura, Tillich reafirma Schelling ao defender que a revelação é uma exigência da razão, e que o órgão da revelação é a experiência religiosa.



A cautela teórica novamente é necessária. Revelação, para Tillich, não é termo idêntico ao que a “teologia da igreja”, dogmática afirma, ou seja, não aponta para conteúdos definidos nos dogmas cristãos. Revelação é uma “realidade”^[V]. Trata-se da perspectiva realista, em oposição à fragmentação nominalista. Nessa visão, a “revelação” não é uma informação histórica ou a instrução de conteúdos dogmáticos, mas a experiência de abertura do ser humano à totalidade do real, em diferentes culturas e por diferentes formas através das quais o “Absoluto” (expressão schellingiana) supre as carências da razão.

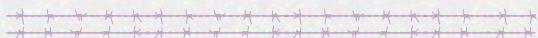
Já observei em texto anterior, que “essa afirmação selida apressadamente pode nos levar à compreensão de que Schelling estaria corroborando com a supremacia da cristandade ou das instituições cristãs, o que não é o caso. Schelling nunca esteve muito interessado propriamente nas instituições cristãs, mas na mensagem do cristianismo e na sua ousada afirmação da identidade entre o absoluto e o relativo” (CALVANI, 2019, p. 21). Mas o fato é que Tillich encontrou em Schelling o embrião do método da correlação, “caminho” através do qual se tenta compreender a relação entre narrativas religiosas originárias e fundantes, e as respostas culturais.

[V] Sobre o assunto, ver *Teologia Sistemática*, vol. 1 – “A realidade da revelação” (TILLICH, 2005).



No caso das artes, especificamente a música, que aqui nos interessa, significa que, qualquer estilo musical pode tornar-se “meio” ou “veículo” de revelação da totalidade do real e do Absoluto. Portanto, qualquer tentativa de aprisionar a arte musical em jaulas estilísticas ou em formas legitimadas institucionalmente para que a música se apresente sempre de acordo com as prescrições institucionais, representaria uma agressão heterônoma à liberdade e autonomia da música enquanto forma própria de captar e transmitir o real.

Atuar nessas fronteiras é típico do método tillichiano, seja no seu primeiro momento “metalógico” ou no segundo momento, de “correlação”. A compartimentalização do saber hoje nos coloca diante de uma “tríplice-fronteira” com contornos de difícil delimitação: a Filosofia da Religião, a Teologia, e agora as Ciências da Religião com sua autonomia própria. Como manter a autonomia desses saberes em permanente diálogo sem que uma área subordine a outra, mas que as três se interpenetrem? A herança de Tillich mais uma vez torna-se desafiadora.



CAPÍTULO 2

Linguagens e expressões originárias da religião: Mito e Rito

*todo ato cùltico possui um conteúdo mítico
e todo relato mítico possui uma realização cùltica*
Paul Tillich

O que chamamos de “religião” é um fenômeno identificável pelas formas através das quais se apresenta - narrativas, ensinamentos e teologias, que encontram sua correspondência correlativa nos cultos, ritos e ética. Os discursos e comportamentos, em última análise, referem-se ao que o grupo religioso considera “sagrado” e ao que se considera “profano”.

Esses conceitos são muito utilizados nas Ciências da Religião desde o século dezanove. Conceitos são definições

genéricas, e categorias são esquemas mentais organizativos que se utilizam dos conceitos e, a partir deles constroem formas de pensamento que operam a partir de uma série de recortes que mapeiam o universo de percepção, organizando-o em estruturas inteligíveis e potencialmente cognoscíveis. Pode-se falar, então em “sagrado selvagem”, “sagrado domesticado” ou “gestão do sagrado”. Até hoje “sagrado e profano” se apresentam como conceitos férteis e úteis à nossa área, e estão intimamente atrelados às linguagens e práticas religiosas.

2.1 Sagrado e profano – dois modos de ser e estar no mundo: perspectiva fenomenológica

O sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (1872-1950) foi um dos pesquisadores que ajudou a dar densidade teórica a esses conceitos. Mauss sempre preferiu escrever artigos e ensaios, ao invés de livros, e todos os seus artigos são extremamente importantes para quem estuda religiões^[VI], tendo sido adotados e/ou retrabalhados por Durkheim, Rudolf Otto, Mircea Eliade e outros pesquisadores. Porém,

[VI] Dentre seus trabalhos mais importantes, destacamos: *Esboço de uma teoria geral da magia* (1904), *A oração* (1909), *Sobre a história das religiões* (1909, com Henri Hubert), *Ensaio sobre a dádiva* (1925). Esses textos estão hoje recolhidos e publicados nas obras completas do autor (MAUSS, 1970).



quando são utilizadas em Ciências da Religião não se referem a uma ou mais entidades sobrenaturais, tampouco a uma suposta “segunda realidade por trás da realidade empírica” (TILLICH, 2005, p. 187).

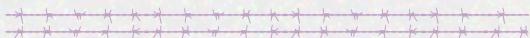
Mircea Eliade, embora adotando tais conceitos, os interpretou fenomenologicamente, distinguindo sagrado e profano como diferentes modos de ser e estar no mundo, relacionados às ideias de “ser, sentido e verdade” (ELIADE, 1989, p. 9) como se fossem diferentes frequências modulares de relacionar-se com o real.

“Sagrado”, portanto, é antes de tudo, um conceito. Apenas isso. Em Ciências da Religião, o termo “sagrado” não é sinônimo de “Deus”, tampouco do “deus cristão”. Enquanto conceito, oferece na sua esfera de alcance a possibilidade de um discurso interpretativo sobre práticas religiosas. Não nos esqueçamos que todo conceito é uma abstração, uma construção “ideal”, uma elaboração humana para tentar clarificar um problema identificado um objeto de estudo. Em nosso caso, seguimos a abordagem fenomenológica explicitada por Mircea Eliade em várias de suas obras (especialmente O Sagrado e o Profano) e, particularmente resumida no prefácio do livro “Origens”:



é difícil imaginar como poderia funcionar a mente humana sem a convicção de que existe algo de irredutivelmente real no mundo, e é impossível imaginar como poderia ter surgido a consciência sem conferir sentido aos impulsos e experiências do Homem. A consciência de um mundo real e com um sentido está intimamente relacionada com a descoberta do sagrado. Através da experiência do sagrado, a mente humana apreendeu a diferença entre aquilo que se revela como real, poderoso, rico e significativo e aquilo que não se revela como tal – isto é, o caótico e perigoso fluxo das coisas, os seus aparecimentos e desaparecimentos fortuitos e sem sentido (...) o ‘sagrado’ é um elemento da estrutura da consciência, e não um estágio na história da consciência. Um mundo com sentido – e o Homem não pode viver no ‘caos’ – é o resultado de um processo dialético a que se pode chamar manifestação do sagrado. A vida humana adquire sentido ao limitar os modelos paradigmáticos revelados por seres sobrenaturais (ELIADE,1989, p.9).

Ao dizer que “o sagrado é “um elemento da estrutura da consciência”, Eliade resume e esclarece a perspectiva seguida até hoje por muitos pesquisadores de nossa área. Não há, em Ciências da Religião qualquer abordagem “sobrenatural” nem qualquer submissão a mensagens supostamente reveladas por um ou mais ou mais deuses. Interessa



à área compreender as linguagens do *homo religiosus* (o fiel) e as consequências dessas linguagens no mundo empírico. O fiel (e a comunidade dos fiéis, por extensão), é o campo de pesquisa, por excelência. O fiel é aquele/a que quando fala, narra ou canta, expressa sua experiência religiosa particular, na qual encontra referenciais de sentido e de verdade. Mas o fiel, através de sua linguagem, não revela um mundo invisível ou transumano. Quando fala religiosamente, em nome de seu deus, revela a si mesmo e se expressa em um modo particular de consciência ou de relação com a realidade. Diríamos, que, enquanto alguns interpretam o cosmos, a natureza, a vida, a sociedade e a si mesmos em frequência AM, outros o fazem em frequência FM, e nada impede que em outro momento, o “dial” mude a frequência e a consciência opere em outra modalidade e depois retorne à anterior. O fiel, enquanto tal e, particularmente quando abalado por uma forte experiência religiosa, sempre fala e se expressa no “modo religioso de ser”.

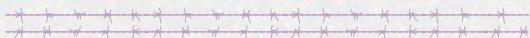
Esses “modos de ser e estar no mundo” qualificam momentos da consciência humana. Weberianamente diríamos que a consciência, no “modo sagrado” opera em um mundo encantado e no “modo profano” em um mundo desencantado. O mundo desencantado é o mundo de todos. O mundo encantado é o mundo de alguns. Mas em Eliade



não são dois mundos distintos. Não há dualidade aqui. São apenas duas atitudes da consciência ou “modos de posicionar a consciência”.

Em síntese, a consciência humana quando abalada por uma experiência religiosa, identifica e distingue certos tempos e espaços, objetos e pessoas e os classifica de maneira diferente do tempo comum, dos espaços, objetos e pessoas comuns. Por isso no universo das várias religiões, sempre haverá um tempo profano (o tempo do cotidiano, do trabalho, do esporte, das atividades sexuais etc.) e um tempo diferenciado, no qual a consciência se percebe em outra dimensão – é o tempo sagrado, o do rito litúrgico, o tempo da semana santa, do Natal, da peregrinação a Meca, do funeral hindu, o tempo de yoga, etc.

Na consciência religiosa também se impõe a diferenciação entre espaços comuns, públicos nos quais convivemos (a casa, a rua, a universidade, o escritório, o comércio etc.) e um espaço próprio no qual a consciência identifica outra dimensão (o espaço do templo, da proximidade com a divindade, a cachoeira onde se faz a oferenda a lara, as águas onde se faz a oferenda a Iemanjá, a Caaba, pedra sagrada do Islã, os templos budistas, hindus e os templos da tradição judaico-cristã).



Mas além do tempo e espaço a consciência religiosa também identifica portadores, mediadores ou comunicadores da dimensão sagrada, pessoas que trazem uma espécie de aura, ou um carisma (Max Weber) – um carisma que, por mais que se diga que foi construído socialmente, aponta para uma qualidade diferenciada.

Há também os objetos sagrados e os objetos profanos. Há uma pipoca que consumimos no cinema ou em casa, e um vinho que consumimos com amigos. Mas há uma pipoca que foi consagrada e um vinho que se transforma em “sangue de Cristo”. E diante dessa pipoca, desse vinho ou de qualquer alimento que tenha uma função própria na lógica religiosa da comensalidade, até o modo de consumi-lo é diferente.

Por isso alguns preferem distinguir “consciência científica” e “consciência mítica”, como diferentes discursos não necessariamente excludentes. Gusdorf (1979) fala da consciência mítica como “forma espontânea de ser no mundo”, a primeira forma de conhecimento que o ser humano tem de si e do mundo, totalmente distinta da “consciência científica”, investigadora, inquiridora e que já se distanciou do modo anterior ou que a ela renunciou.

Do modo sagrado ou “encantado” de ser, emergem os múltiplos discursos que compõem as dimensões da linguagem da pessoa que vivencia a experiência religiosa - o *homo religiosus*.

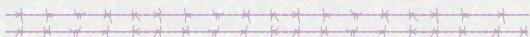


Para os que não participam desse modo de consciência, a linguagem religiosa torna-se quase incompreensível ou até mesmo esotérica porque está impregnada de outro tipo de experiência consciencial. Isso leva Eliade a afirmar:

É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar (...) em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo (ELIADE, 1992, p. 50).

Quando o romeno fala em “realidade sagradas” não está se referindo a entidades transcendentais, tampouco a lugares e espaços supra empíricos. “Realidade” é termo técnico próprio à perspectiva filosófica realista. O objeto da Fenomenologia da Religião é o próprio sujeito da experiência religiosa, seus discursos e expressões, e não o transcendente, conforme observado pelo próprio Eliade (1992, p. 79): “O objetivo último do historiador das religiões é compreender, e tornar compreensível aos outros, o comportamento do *homo religiosus* e seu universo mental”.

Nesse sentido, a aproximação fenomenológica nunca se dá com objetivos de encontrar “algo” ou “alguém” que supostamente habitaria uma esfera transcendente à nossa expe-



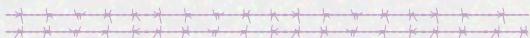
riência empírica e espaço-temporal. A busca é pelos sentidos das linguagens religiosas evocadas por aqueles e aquelas que dão testemunho de uma experiência religiosa. Diversos autores da área corroboram essa perspectiva. Meslin, por exemplo (1992, p. 7), observa que “não podemos captar o sagrado a não ser onde o encontramos, isto é, jamais em estado puro, mas na própria existência do homem que o delimita ao concebê-lo. É, pois deste último que devemos partir”. Croatto (2010, p. 27) também esclarece que “o ‘transcendente’ não é captado pelo fenomenólogo, mas pelo *homo religiosus* que vive aqueles acontecimentos primordiais narrados, como instauradores de sua própria realidade existencial e que são, por isso mesmo significativos - ou seja, dão sentido à sua existência”. Ainda conforme Eliade, “seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real” (ELIADE, 1992, p. 97). Essa “manifestação” é captada por algumas pessoas na hierofania (elemento a partir do qual se tem acesso à manifestação do sagrado). Portanto, a “manifestação do sagrado” aponta para dimensões subjetivas e relacionais e é o modo privilegiado através da qual a linguagem organiza e estrutura culturalmente sua percepção da totalidade do real.



2.2 Mito – a narrativa religiosa originária

Não apenas o cristianismo, mas a maioria das religiões é identificável por suas narrativas teológicas autoexplicativas e por seus ritos (cultos). Essas narrativas são de duas naturezas: as originárias e as secundárias, ou derivadas das narrativas originárias. As primeiras reportam a comunidade dos fiéis ao passado e aos acontecimentos significativos de onde emergiu o grupo religioso. No caso do cristianismo trata-se das narrativas referentes a Jesus, reconhecido por seus seguidores como “O Cristo”, enquanto em outras religiões, o símbolo da união entre o humano e o divino, ou entre a existência e a transcendência, é diferente. Pode ser Krishna (“Hare-Krishna”, do sânscrito “Hare” - aquele que “tira os pecados” ou que afasta Samsara, o ciclo cármico de renascimentos e mortes). Pode ser Mohammed, o último e maior dos profetas, para o Islã. Podem ser divindades associadas à natureza (águas doces, águas salgadas, terra, fogo) a potências vitais (energia, vigor, força, amor) ou, no caso do budismo, religião na qual não há uma divindade personificada, a vaga menção a uma luz que faz do príncipe Sidarta Gautama, o Buda (“o iluminado”).

Tais narrativas aludem às ações divinas ou de seus instrumentos, mas não podem ser verificadas historicamente,



pois os acontecimentos narrados são meta-históricos ou realizados por agentes e forças sobrenaturais. Ainda que as narrativas pertençam a um período já coberto pela historiografia, sempre há menções a agentes sobrenaturais ou referências aos poderes transcendententes que inspiraram, protegeram e guiaram os personagens reveladores. Tais poderes ou divindades recebem diferentes nomes. Podem ser chamados de Iahweh ou o Espírito Santo engravidando uma virgem, manifestando-se em forma de pomba e fortalecendo e protegendo apóstolos, como pode também ser o anjo Gabriel que em 610 e.C. visita Mohammed e lhe revela os versos divinos do Corão. É exatamente em virtude da inverificabilidade desses relatos, que as religiões solicitam do fiel um alto grau de confiabilidade na veracidade dos mesmos.

Em todo caso, é desse passado fundador, originante e constituinte, que remete ao *in illo tempore* (“naquele tempo”) que emanam os valores que sustentam a fé do grupo religioso. As narrativas relatam um “evento inacessível” que fez nascer, direta ou indiretamente um novo grupo ou uma nova sociedade. Por isso o passado que o mito narra não é cronológico. Sua anterioridade é ontológica. O mito não opera nas categorias kantianas de tempo e espaço, mas nos seus opostos – a eternidade e o nada ou o caos informe. Seu “tempo” é o das “potências primordiais” (Schelling), tempo pré-cós-



mico, sem história, que antecede à cosmogonia (criação do cosmos e ordenação do caos), ou à própria teogonia (surgimentos dos deuses). Os protagonistas de tais narrativas são as potências ontológicas personificadas (nas narrativas) na forma de deuses e deusas.

Essas narrativas se expressam por uma linguagem própria de características metafóricas, poéticas ou semipoéticas ricamente densas em sua dimensão simbólica^[VII] e que resguardam um caráter “esotérico” para os que são estranhos a ela, pois “a linguagem do símbolo e do mito forma-se na comunhão dos crentes e não é bem compreensível fora dessa comunhão. Mas dentro da respectiva comunhão ela faz com que a fé em comum possa receber um conteúdo concreto” (TILLICH, 1985, p. 20).

Essa linguagem em sua forma narrativa é o que conhecemos como “mito”. Seu correlato no âmbito da prática religiosa é o rito. Mito e rito, portanto, estão em permanente correlação. “O que o mito afirma, o rito executa. Ambos se conectam mutuamente criando uma retroalimentação mútua” (CROATTO, 2010, p. 10). O mito é narrado no momento ritual, enquanto o momento ritual atualiza a narrativa mítica e a torna real e significativa. A Fenomenologia da Religião parte

[VII] Sobre o conceito de símbolo, os símbolos religiosos e a relação entre símbolo e mito ver TILLICH, 1985. p. 30-39.



dessas expressões na qualidade de fenômenos, tal como testemunhados (relatados) pelos vivenciantes ou presenciados pelo pesquisador em busca de suas fontes geradoras.

No senso comum, o termo “mito” ficou associado a narrativas heroicas, fabulosas, imaginárias, falsas ou inverídicas em virtude da visão iluminista e positivista que marcou o século dezenove. Naqueles tempos afirmava-se que os mitos eram formas de expressão “infantis” correspondentes a um estágio também “infantil” da humanidade. Nem mesmo estudiosos da religião compreendiam o mito devido às fortes influências iluministas e kantianas. Wilhelm Wundt (1832-1920) considerava o mito como uma cosmovisão primitiva, na qual não havia qualquer verdade. Andrew Lang (1844-1910) em *Myth, Ritual and Religion* (1887) e *The Making of Religion* (1898) referia-se aos mitos como fantasia brincalhona, irracional e degradante do inconsciente. Tais visões adentraram o século vinte com Lévy-Bruhl (1857-1939) relacionando os mitos à mentalidade pré-lógica dos “primitivos”.

No campo da filosofia, Schelling foi um dos poucos autores do século dezenove a valorizar a mitologia como “um sistema simbólico de ideias, com sua própria estrutura apriorística” (TORRES FILHO 1989, p xii). Para Schelling, as narrativas mitológicas são relatos sobre a realidade, porém, em forma poética e tautegórica, pelo que “o sentido do mito



deve ser buscado no próprio mito e não fora dele; o mito não é uma alegoria, mas uma tautegoria” (TORRES FILHO, 1989, p. xiii). O conteúdo do mito é ele mesmo, em sua linguagem e sua narrativa, que só posteriormente será transformado em discurso lógico, teológico (dogma) ou psicológico. Nesse caso, qualquer interpretação do mito, já não é o mito, mas outra coisa. Portanto, enquanto tautegoria, todas as diferentes mitologias são revelatórias porque narram a atuação de potências ontológicas primordiais na história. Desse modo, o mito se efetiva por sua própria presença, através da narrativa ou da representação cênica (rito).

O século vinte revigorou o estudo do mito através de diferentes perspectivas. Ernst Cassirer (1874-1945), Bronislaw Malinowski (1884-1942), Raffael Pettazzoni (1883-1959), Tillich, Eliade, René Girard e outros, ajudaram a reabilitar o valor dos mitos, agora percebido como primeira forma intelectual própria de apreensão do mundo (Cassirer), realidade vivida (Malinowski) e forma necessária de toda revelação ontológica (Tillich) porque através dos mitos é possível acessar uma realidade ontológica inacessível à experiência lógica superficial (Eliade)^[VIII]. A vastidão teórica dessa reflexão impede o aprofundamento maior no tema, o que desviaria o foco e os rumos

[VIII] | Para uma revisão teórica recente no Brasil, ver SILVEIRA e SAMPAIO (2018). Estudos clássicos sobre a teoria do mito podem ser encontrados em DUNDES (1984) ou em MORAIS (1988)



do presente texto, mas o/a pesquisador/a poderá consultar na bibliografia algumas sugestões de leitura.

Enquanto texto, o mito é um gênero literário, resultante do registro de uma narrativa oral que apresenta uma sequência de acontecimentos de forma dramática. O registro da narrativa em forma literária aponta para a importância de repassar às gerações seguintes os ensinamentos do mito. Assim, o poder do mito não está em sua historicidade, mas em sua dramaticidade. O que importa a quem estuda os mitos religiosos não é perguntar se aquilo aconteceu historicamente, mas o que aquela narrativa revela em sua dramaticidade. Nesse caso, o mito explica plástica e dramaticamente o que a metafísica e a teologia tentam definir conceitualmente.

O mito, portanto, é a narrativa de um acontecimento atribuído aos deuses e/ou a forças sobrenaturais, enquanto o que se convencionou chamar de “história” é um acontecimento humano. O mito é uma narrativa essencialmente religiosa, enquanto a história é uma narrativa não religiosa. O mito sempre é narrado na perspectiva do “modo sagrado de ser”, enquanto a história é narrada na perspectiva do “modo profano de ser”.

O mito também difere das lendas porque essas remetem a um passado mais próximo, o tempo dos ancestrais do grupo,



narrando feitos de heróis, civilizadores ou semideuses. Por isso Croatto (2010, p. 303) observa que “o mito é a filosofia primitiva; a lenda é a história primitiva”. A narrativa do mito é encantada. A da história, desencantada. Por isso o *habitat* próprio do mito é o rito ou o culto.

Essas características revestem as narrativas míticas de uma espécie de redoma de proteção que as blindava de ataques racionais. Por isso o mito é o gênero originário dos discursos religiosos, tremendamente reais em sua dramaticidade e dignos de serem lembrados, revividos nos ritos e internalizados existencialmente no plano pessoal e psicológico das pessoas que mantêm sua memória e sua constante reatualização e revitalização.

2.3 Rito - a ação religiosa originária

A experiência religiosa em virtude de sua singular densidade para quem a vivencia, também motiva as pessoas a se reunir para tentar revivê-la, ainda que fragmentariamente. É a partir daí que surge a religião enquanto sistema organizado em torno de ritos e atos, ou seja, uma estrutura de gestos e palavras litúrgicas. A palavra “atos” (*práxis*) é significativa, pois aponta para uma prática. Em um culto as pessoas se reúnem em um *happening*, um “acontecimento” que envolve gestos, símbolos, cerimonial e vestes apropriadas que se



externalizam em um ritmo próprio. Desse modo, todo culto torna-se um “fato religioso objetivo” e, como tal, é suscetível também de tornar-se objeto de pesquisa.

Toda religião apresenta um conjunto de ritos que reatualiza as narrativas mais significativas para o grupo. Os primeiros autores da área já observavam que a experiência do sagrado se manifesta através do que a comunidade vivencia - os ritos - e esses sempre remetem a uma narrativa mítica. Tillich ressalta que “a relação entre mito e o culto é tal que todo ato cúltico possui um conteúdo mítico e todo relato mítico possui uma realização cúltica» (TILLICH, 1973, p. 103), em uma retroalimentação mútua e constante.

Tais ritos não são inventados aleatoriamente, pois correspondem ao que o mito narra. Os ritos surgem da repetição comunitária de gestos e comportamentos. Sempre que as pessoas se reúnem, repetem os mesmos gestos ou dizem as mesmas frases em uma sequência ordenada, essa repetição consolida-se como uma estrutura a ser seguida no próximo encontro. A missa eclesial é um rito repleto de narrativas que remetem ao mito originário e de expressões que remetem ao modo de relacionar-se, na dimensão prática, com essas narrativas. Os ritos estão intrinsecamente relacionados aos mitos, as narrativas originárias, fundantes e estru-



turantes da comunidade. Essa correlação já foi suficientemente explicitada acima, de modo que basta frisar que o rito atualiza cenicamente aquilo que o mito narra.

Se no mundo religioso, há ritos que surgem para atualizar mitos, o oposto também é verdadeiro, com mitos que surgem para legitimar ritos. Há quem defenda que o mito surge para legitimar o rito e que, portanto, esse seria cronologicamente anterior, enquanto outros afirmam que o rito apenas atualiza o mito, em virtude da prioridade ontológica do mito. Em ambos os casos, o que importa é o reconhecimento dessa simultaneidade já indicada por Durkheim em 1912:

Os ritos são regras de comportamento que prescrevem como o homem de se comportar perante as coisas sagradas. Quando certo número de coisas sagradas mantém entre si relações de coordenação e de subordinação de maneira a formar um sistema (...) esse conjunto das crenças (mitos) e ritos correspondentes constitui uma religião (DURKHEIM, 1989, p. 72).

Ao falar em “regras de comportamento perante as coisas sagradas”, Durkheim tem em vista a palavra sânscrita *rîtah*, que designa aquilo que se expressa visivelmente conforme uma “ordem” estabelecida por uma força superior e anterior (sociológica ou transcendental) ao momento em que é celebrado. No Egito antigo essa “ordem justa”, cósmica, era



chamada “ma’at”. Rito, portanto, é também uma tradição consolidada, algo que foi recebido de gerações anteriores, que é repetido e interiorizado pela geração atual que o repete e que é transmitido às gerações futuras.

Todo ritual é constituído de ações, gestos corporais e certa coreografia cujos modelos, regras e padrões são transmitidos pela simples repetição dos atos e depois organizados em um protocolo cerimonial. Essa repetitividade delinea uma estrutura que se torna conhecida e interiorizada por todos que compartilham da mesma crença. Ou seja, o rito sempre é um “acordo silencioso” que se dá socialmente e em diferentes níveis. As pessoas concordam em agir daquela maneira porque assim aprenderam e porque daquele jeito sempre foi feito. Mais tarde, na medida em que o grupo se expande, se amplia ou se espalha geograficamente, surgem os esforços por padronizar o rito. Em todo caso, o significado do rito surge no próprio ato de sua realização e tem forte efeito didático. Por isso, no âmbito do catolicismo romano, o papa Bento XVI frisou em 2010 em discurso na Basílica de São João de Latrão, que a melhor catequese é a eucaristia bem celebrada, atualizando um antigo lema litúrgico: “*Lex orandi, lex credendi*” (*Lex orandi statuat legem credendi*), ou seja, “a norma da oração estabeleça a norma da fé” (BECKHAUSER,2013, sem paginação).



Dentre os vários estudos sobre rito e rituais, alguns são muito significativos para as Ciências da Religião, desde o século dezenove com Marcel Mauss. Abordagem mais específica foi realizada por van Gennep (1977) que estudou cerimônias e relações sociais formalizadas, inclusive no âmbito religioso (iniciação, ordenação etc.). O antropólogo Victor Turner (1974) também nos legou inestimável contribuição com seu estudo sobre a “estrutura e antiestrutura” dos processos rituais. Mais recentemente, Terrin (2004) ofereceu nova abordagem antropológica e fenomenológica da ritualidade, com bastante destaque ao contexto das instituições cristãs.

Isso significa que só é possível compreender um rito porque ele refere-se a “algo” - um mito - e este só se mantém vivo na medida em que é constantemente reatualizado ritualmente. O dinamismo e a correlação são simultâneos e constantes. Desse modo, todo rito é uma expansão pragmática do mito, intensificando a experiência do sagrado e integrando a comunidade no tempo e espaço de suas origens. Não se pode realizar um ritual, a menos que se conheça a sua origem, isto é, o mito que narra como ele foi efetuado ontologicamente “pela primeira vez”. Ao mesmo tempo não basta conhecer um mito de origem - é preciso recitá-lo e celebrá-lo, pois só assim as pessoas realmente efetuam essa misteriosa passagem do modo profano ao modo sagrado e



participam integralmente do mito narrado. O mito para se perpetuar, necessita que o rito o dramatize.

O rito sempre é uma dramatização da narrativa sagrada que orienta o grupo social e, nesse sentido, tem uma importante função social. Sua constante repetição na história do grupo que o celebra faz surgir um conjunto de regras e normas - o “ritual” - e, aos poucos, também certo “cerimonial” que guia tecnicamente o desenvolvimento da dramatização. O sentido interno desse cerimonial, e da sequência do rito é internalizado pelo grupo que participa de seus significados em uma dimensão muito mais profunda que a do observador externo. Para este, muitas vezes é difícil compreender a sequência, a repetitividade e o caráter sagrado que reveste o rito. As divisões e cismas nos grupos religiosos geralmente nascem das tentativas de modificar a “ordem” do rito, alterando uma estrutura recebida em prol de uma suposta “espontaneidade”.

Resumindo, o que está nas “origens” de qualquer grupo religioso é uma narrativa (mito) representada cenicamente (rito). A “historicidade” da narrativa, por mais que seja reafirmada pelo grupo, é inverificável, pois a narrativa se refere a personagens, entidades ou “potências” não identificadas empiricamente. O rito reforça a narrativa ao reatualizá-la.



Para os propósitos desta pesquisa, a linguagem originária do cristianismo é a própria narrativa dos evangelhos e dos escritos originários, com todos os seus componentes míticos (ação divina, curas, milagres, anjos e demônios etc.), enquanto a expressão originária é a própria “resposta” a essas narrativas (as formas originárias do culto cristão anteriores à sua normatização institucional nos missais).



CAPÍTULO 3

Linguagens e expressões secundárias da religião: Dogma e Culto; Heresia e Cultos autorreferenciais

Lex orandi, Lex credendi
(antigo lema litúrgico)

Na área de Ciências da Religião costuma-se estar atentos ao dinamismo das instituições religiosas. Afinal, nenhuma instituição é plenamente estática. Quando as percebemos desse modo, é porque não atentamos para as mudanças que acontecem lentamente em seu interior. A rapidez das mudanças varia de acordo com a solidez das estruturas dessas mesmas instituições, e por isso em algumas, o ritmo das mudanças é muito lento. As mudanças, em geral, nascem de movimentos

cujas narrativas e expressões oscilam entre o oficial e extraoficial, o legítimo e o ilegítimo. A relação entre instituição e movimentos é ambígua em virtude dessa circularidade e do grau das tensões que os movimentos provocam. Instituições, por sua própria natureza estão comprometidas com a preservação de uma ordem, e quando perdem a memória de que um dia elas mesmas também foram movimentos, tendem a se petrificar e a se fechar em si mesmas.

3.1 Narrativas e expressões religiosas - entre a instituição e os movimentos

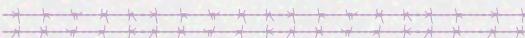
A relação entre “instituição e movimento” sempre foi presente e dinâmica em toda história do cristianismo. Em geral, em um primeiro momento, os movimentos não tinham pretensões de dominar a instituição, mas de se afastar dela ou de manter, no mínimo, certa distância a fim de garantir sua liberdade. Porém, em muitos casos, certos movimentos místicos, após debates e tensões, foram incorporados à instituição e por ela legitimados. O movimento franciscano é um deles. Outros, porém, receberam da parte das instituições o carimbo de heréticos, cismáticos ou um termo mais suave - “irmãos desviados”. Nesse caso a “administração do sagrado” (Durkheim) torna-se gestão autoritária do sagrado. Outros permaneceram indefinidamente



como “movimentos” enquanto outros ainda, se extinguíram, pelo simples fato de que não nasceram com propósitos de se perpetuar historicamente.

Portanto, movimentos sempre comportam um componente crítico e desviante em relação à “normalidade” do que na dimensão teórica, é transmitido e ensinado pelas autoridades já reconhecidas, e aos modos como essa mensagem se expressa na dimensão prática do culto.

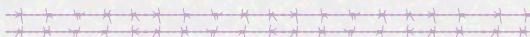
Movimentos, em geral, surgem espontaneamente, com poucas pessoas, e nesse sentido, sempre representam a voz de minorias, externalizando anseios de que certas demandas sejam contempladas, que certos direitos sejam respeitados e garantidos, ou que a memória de um movimento anterior que fez surgir a instituição não se perca. Por isso, em geral tais vozes incomodam os grupos estabelecidos revestidos da autoridade derivada do “carisma institucional” (títulos, honrarias, altos postos na hierarquia administrativa etc.). É claro que, nesse caso, a interpretação que movimentos fazem da tradição que envolve a memória do “acontecimento fundador” está marcada por uma hermenêutica própria. No caso de certos movimentos cristãos, sobretudo os de tendência “mística” e contemplativa, costuma-se invocar um texto de Paulo: “a letra mata; o Espírito vivifica”.



A tensão entre instituição e movimentos se revela a partir de linguagens e expressões em torno das quais o conflito se insurge. Trata-se da tentativa de interpretar a linguagem polissêmica dos mitos originários e dos esforços por imprimir “ordem” aos ritos, determinando formas corretas de dramatizá-lo. Contudo, tais tentativas surgem exatamente pela polissemia dos mitos que instauram a questão hermenêutica. As variadas interpretações acabam por forçar um grupo a definir qual seria a interpretação considerada “correta” ou “verdadeira”. É desse esforço que surgem os dogmas. Já os modos diversos de celebrar o mito também causam estranheza, e a instituição logo se esforça por impor limites, cercear “exageros” e organizar os modos corretos de ritualizar os mitos. É daí que surge o “culto oficial”. Porém, dogma e culto são linguagens secundárias que dependem totalmente das originárias (mito e rito) e, ao se definirem acabam inevitavelmente, por criar margens nas quais circulam linguagens desautorizadas (heresias) e práticas consideradas desviantes (cultos autorreferenciais). No presente capítulo, esboçaremos uma interpretação desse processo.

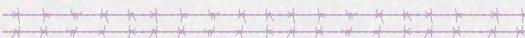
3.2 Dogma e culto: a racionalização do mito e a burocratização do rito

O mito, diferente da doutrina e do dogma, não é propriedade de uma elite intelectual. Por isso pode ser transmitido por



qualquer narrador a qualquer pessoa. Quando uma elite intelectual pretende “explicar” o mito, retira seu simbolismo e interpreta as metáforas na forma de conceitos, dando origem a outro gênero próprio das religiões - o dogma - do qual é retirada a carga mitopoética. Essa tentativa de explicar racionalmente o mito é o que conhecemos como “doutrina” (do grego *dokeo*- pensar, supor, imaginar, opinar), um conjunto de princípios que servem para unificar coerentemente conteúdos até então dispersos poeticamente, na forma de um sistema coerente. Essa explicação, porém, é construída sobre um vocabulário que já não pertence à ordem do mito. A dinâmica da narrativa do mito se perde e, aos poucos, deixa de ser dinâmica para tornar-se estática. A sequência dos acontecimentos narrados é suprimida em favor, agora, de conceitos.

Essa tentativa surgiu nas gerações seguintes ao cristianismo originário, com os pensadores cristãos do período patrístico. Porém, eles nunca esboçaram qualquer programa ou projeto de sistematização teológica. Esse “programa” foi surgindo aos poucos, de acordo com as objeções às quais tinham que responder. Pode-se dizer que, nas primeiras gerações cristãs havia até mesmo certo desinteresse doutrinal. Na era considerada “patrística” (séculos dois a quatro da era cristã), os autores cristãos estavam mais preocupados com



a preservação da memória do grupo documentando diários, cartas, narrativas sobre mártires e relatos do passado (o que deu origem, mais tarde, à historiografia cristã), além de coletar hinos, preces, homilias, orações e formas distintas de responder ritualmente à narrativa (o que deu origem à literatura litúrgica). Bastaria lembrar a Didaquê (século II), a *Tradição Apostólica de Roma* (século III) compilada por Justino, e a *Didascalia dos Apóstolos*, surgida em Antioquia. Esses textos que hoje consideramos “teológicos” não são escritos propriamente como “teologia” (estudo sobre deus ou sobre as linguagens a respeito de deus), mas em linguagem devocional e às vezes bastante metafórica, na forma de solilóquios (Agostinho), ou de diálogo com a divindade (*Confissões*), de visões místicas (o anônimo “Pastor de Hermas”) ou motivadas pela intensidade de uma experiência religiosa forte (João Crisóstomo). Tratava-se sempre de linguagem devocional, cujo *locus* era a prática ritual ou litúrgica na qual os mitos eram novamente narrados e cenicamente representados.

Para as primeiras gerações cristãs a simples audição do mito, sobretudo em contextos rituais, parecia-lhes suficiente, pois a narrativa sempre é auto evidente. Os problemas surgiram quando as pessoas externas ao grupo cristão começaram a perguntar o que significavam aquelas narrativas, qual seu escopo e abrangência - ou seja, introduziram a questão



hermenêutica demandando dos cristãos o “significado” ou a interpretação. Os autores patrísticos, nos primórdios do cristianismo, não estavam muito preocupados em “explicar” suas narrativas, exceto quando provocados por teólogos judeus ou pensadores helenistas. Por isso, a teologia patrística tem um forte tom “apologético”, ou seja, de “defesa” contra acusações.

Porém, já no final da patrística (século IV), o progressivo acúmulo de “apologias” fortalecido pela utilização de conceitos e categorias da filosofia grega e pela aproximação com o Império Romano conduziu as lideranças cristãs a definir os dogmas, ou as “verdades da fé”. A multiplicidade de tentativas de responder à questão hermenêutica e explicar as narrativas originárias levou o cristianismo ao final da patrística a uma quantidade sem fim de doutrinas sem muita coerência umas com as outras. As narrativas originárias cristãs, carregadas que estavam em sua dramaticidade por elementos mitopoéticos (símbolos, metáforas, alegorias etc.) indicavam que aqueles textos comportam várias camadas de sentido e conduziam à equivocidade. Foi então necessário estabelecer dogmas, ou seja, declarações oficiais, normativas que deveriam ser aceitas por todos como “verdades de fé”. Conseqüentemente, surge também um grupo de técnicos (teólogos) legitimamente reconhecidos como guardiões do dogma e aptos a transmiti-lo “corretamente” através do Magistério.



As doutrinas e dogmas são tentativas de explicar o inexplicável. A transição do gênero mitopoético aberto e dinâmico para o pensamento metafísico e estático do dogma desviou-se de toda a dramaticidade do mito em prol da univocidade do dogma. Privilegiou os conceitos em detrimento das metáforas, agora consideradas irrelevantes. Teria sido esse o “pecado original” da Teologia cristã? Abandonar a beleza, dinamismo e energia das metáforas em prol da frieza, rigidez e distância da metafísica?

Os dogmas se apresentam como “verdade de fé”, palavra última, final e incontestável. Contudo, nos desdobramentos da história, novos contextos reclamem explicações mais satisfatórias para novas situações, e as doutrinas se multiplicam. É por isso que a linguagem do dogma dificilmente cativa os fiéis e tende a se distanciar da religiosidade popular. O vocabulário do mito, por sua vez, sempre é democrático. Não é necessário fazer longos cursos para dominá-lo. O mito só quer ser recontado e revivido. O dogma exige estudo e, às vezes, rendição à autoridade de quem o impôs.

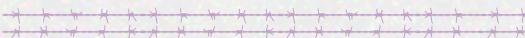
No que se refere aos ritos, a progressiva institucionalização do cristianismo também gerou esforços de padronização do rito principal (a memória da última refeição de Jesus com os discípulos) e dos ritos sazonais. Sobre a imposição do latim a adoção de modelos rituais em detrimento de outros, comen-



taremos à frente (parte II). Tais esforços também nasceram da tentativa de unificar a diversidade de formas através das quais se vivenciava cultamente as narrativas originais. O despretenso “Diário de Etéria” (ou “Egéria”, em algumas traduções) escrito por uma mulher do ocidente que fez uma peregrinação a Jerusalém no século IV relatava formas de se praticar os ritos cristãos no Oriente, bastante diferentes das praticadas em Roma. Aquele diário, ao mesmo tempo em que espantou cristãos de Roma, também ajudou, em um primeiro momento, a reordenar certas formas, visando alguma coerência com o espaço geográfico original do surgimento do cristianismo. Posteriormente foi esquecido durante séculos, até ser redescoberto no século dezenove entre pergaminhos antigos de uma biblioteca na Itália^[IX].

Essas constatações indicam que a tradição cristã, em suas formas culturais, nunca foi homogênea. Qualquer ideia de uniformidade no cristianismo primitivo já caiu hoje em total descrédito. Sempre houve no cristianismo originário grupos diversos que produziam literatura própria e celebravam a memória de Jesus através de formas distintas de culto. Se há, hoje quatro evangelhos considerados autorizados e

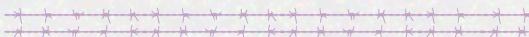
[IX] Há tradução em português com introdução, comentários e notas de Maria Antonia Novak e Frei Alberto Beckhauser: PEREGRINAÇÃO DE ETÉRIA – Liturgia e catequese em Jerusalém no século IV. Petrópolis, Vozes, 1977.



normativos (canônicos), há também vários outros evangelhos da mesma época escritos por comunidades cristãs da época. Pouco sabemos a respeito desses grupos porque muitos foram marginalizados e sua voz foi silenciada

O mesmo ocorre com as formas de culto. Nas cartas de Paulo, o apóstolo condena - às vezes com palavras fortes e agressivas - algumas formas de culto que ele considerava inapropriadas. Reclama, por exemplo, de notícias sobre embriaguez nos cultos, decorrentes do uso exagerado do vinho eucarístico (I Coríntios 11.17-22), de mulheres sem véu (I Coríntios 11.2-16), de pessoas em transe se expressando em línguas estranhas (I Coríntios 14) e estabelece outro princípio que, mais tarde será sempre lembrado nos esforços institucionais por reprimir a criatividade musical: “que as palavras sejam compreensíveis” (I Coríntios 14.2-11, especialmente o versículo 6: “se a sua linguagem não se exprime em palavras inteligíveis, como se poderá compreender o que vocês dizem?” (BÍBLIA Edição Pastoral, 1996). Em suma, as lideranças que administram o “modo sagrado de ser” no cristianismo sempre costumam invocar o princípio paulino: “tudo seja feito com decência e ordem” (I Coríntios 14.40).

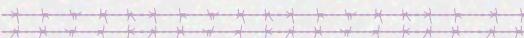
É possível perceber que foi exatamente a diversidade que levou ao processo de institucionalização no qual emergiram



inicialmente três “instituições”: uma literatura oficial (o cânon do Novo Testamento com os vinte e sete livros considerados “inspirados e fidedignos”), um sistema de autoridade oficial (o episcopado e as demais ordens sacerdotais gestoras da experiência religiosa comunitária) e um dogma oficial (o Credo Niceno). Essas três instituições agindo em conjunto também consolidaram um processo de padronização do ritual e, aos poucos foram surgindo os “missais”, ou seja, o roteiro considerado correto e ortodoxo para conduzir as celebrações. Para garantir ainda mais a “correta celebração” do rito, aos missais foram acrescentadas as “rubricas”^[X]—instruções cerimoniais que não fazem parte propriamente do rito (não são lidas durante o rito), mas que o orientam, como um protocolo a ser seguido. Assim, o rito se tornava cada vez mais burocratizado e protocolar.

Desse modo, é possível perceber nessa passagem um processo institucional que não pode ser desconsiderado em qualquer estudo sobre ritos e cerimônias cristãs, inclusive sobre a música que as acompanha. O culto considerado “oficial” substituiu os antigos ritos primordiais, agora de modo “ordenado”, sistematizado, burocratizado

[X] O termo “rubrica” refere-se à cor vermelha com a qual eram escritas as orientações. O vermelho indicava que não eram textos para serem lidos durante o rito, mas que serviam para orientar o sacerdote responsável pelo rito ao modo como proceder em alguns momentos da celebração.



e legitimado institucionalmente, enquanto o dogma substituiu a antiga narrativa originária, agora racionalizada na forma de conceitos.

Para se compreender esse processo, proponho pensar a partir de duas dimensões: a teórica e a prática. A dimensão teórica diz respeito ao que se diz, ao que se narra, ao que se escreve e ao que se pensa. A dimensão prática diz respeito ao que se faz em resposta à primeira, ou paralelamente a ela. Tillich ofereceu um breve estudo sobre essa relação na *Filosofia da Religião* de 1925. Ali ele prefere o termo latino *cultus*, que corresponde a ritos em geral, sobretudo os institucionalizados.

Essas duas instâncias - “mito e culto” - são abordadas por Tillich a partir da dimensão teórica e da dimensão prática - “na esfera teórica o mito é a forma de expressão do conteúdo da revelação (...) no mito se unem a expressão lógica e a estética do Incondicional” (TILLICH, 1973, p. 94). Na esfera prática, “o *cultus* é a soma total das atividades mediante as quais se relaciona o Incondicional na esfera prática” (id, p. 103). Ambas as dimensões estão em permanente relação, de modo que o rito realiza, expressa, executa e representa aquilo que o mito narra. É a ação originária realizando e tornando visível, na dimensão prática, o que já está presente na dimensão teórica através da narrativa mítica originária.

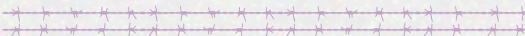


Sugiro primeiramente, pensar nas duas dimensões (teórica e prática) da experiência religiosa, lembrando que tal divisão é apenas de caráter didático, pois na experiência religiosa, aparecem juntos:

Quadro 1 – Narrativas e Ações originárias: Mito e Rito			
DIMENSÃO TEÓRICA		DIMENSÃO PRÁTICA	
Narrativa Originária	MITO	Ação Originária	RITO
Fonte: Autor			

Mito, nesse caso, refere-se a todas as narrativas originárias que constituíram o cristianismo, principalmente os evangelhos, as epístolas e a narrativa dos Atos dos Apóstolos. Rito diz respeito ao modo como essas narrativas se realizaram na prática comunitária dos primeiros cristãos - as primeiras reuniões para relembrar as narrativas originárias e para repetir comunitariamente essas narrativas tornando-as eficazes e existencialmente “presentes” e “atuais” no “modo religioso de ser”.

O cristianismo à medida que se expandiu e se espalhou geograficamente, não foi capaz de conviver com sua simplicidade inicial. Aos poucos se desenvolveram processos institucionais de “administração do sagrado”, de explicação racional dos mitos e de legitimação dos modos considerados corretos de realizar o rito comunitário. Nasceram então, secundariamente, os dogmas e o culto (as liturgias oficiais).



Teríamos então outro nível – já não originário, mas secundário – o nível da institucionalização, comportando ainda as duas dimensões (teórica e prática). Na dimensão teórica a narrativa originária (mito), uma vez racionalizada transforma-se em Dogma. Nesse caso, o mito alimenta o dogma.

Na dimensão prática, os ritos originários transformam-se em fórmulas fixas de culto (as liturgias oficiais). A missa enquadra-se aqui, pois normatiza e ordena a uma sequência oficial derivada das primeiras expressões originárias do rito, a fim de que tais ritos sejam celebrados com a legitimidade oficial da instituição. Por isso a reafirmação do papa Bento XVI citada anteriormente: *Lex orandi, Lex credendi*. Segue-se então, o quadro com as narrativas e ações secundárias.

Quadro 2 – Narrativas e Ações secundárias:
Dogma e Culto (o processo de institucionalização)

DIMENSÃO TEÓRICA		DIMENSÃO PRÁTICA	
Narrativa Originária	MITO	Ação Originária	RITO
Narrativa secundária	DOGMA (O Credo)	Ação Secundária	CULTO (A missa oficial)

Fonte: Autor

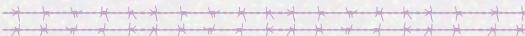


3.3 Heresia e Cultos autorreferenciais – linguagens e expressões marginais

Inevitavelmente, a fixação do dogma cristão e a oficialização de seu culto fizeram aparecer (ou manifestaram) linguagens e expressões que agora seriam consideradas “marginais”, seja por sua heterodoxia ou por suas práticas cúlticas não oficialmente autorizadas. É o que chamamos de “heresia” e “cultos autorreferenciais”.

O termo “heresia” procede do vocabulário teológico e eclesiástico, mas na área de Ciências da Religião não comporta qualquer julgamento teológico de caráter normativo. Designa apenas o conjunto de expressões teóricas (linguagens, discursos, afirmações, anúncios) que divergem do dogma oficial ou o contrariam. O “herege”, em geral, não se autodefine como tal. Esse rótulo lhe é atribuído por outros, aqueles que administram o grupo religioso e se empenham em elaborar a ortodoxia. Nesse guarda-chuva enquadram-se não apenas os textos cristãos que foram considerados oficialmente heréticos, mas também as narrativas originárias consideradas “apócrifas”.

A justificativa para a fixação do cânon do Novo Testamento com os livros que conhecemos foi a incerteza causada pela proliferação de narrativas envolvendo a personagem Jesus.



Dentre a literatura que proliferava na época estavam “evangelhos sobre a infância de Jesus” e narrativas atribuídas a outros apóstolos. O conceito de autoria não existia, e para que a narrativa fosse mais facilmente aceita, atribuía-se a mesma ao relato oral de algum discípulo do passado que teria supostamente presenciado o evento narrado. Essas narrativas “apócrifas” estão hoje disponíveis ao acesso das pessoas interessadas, inclusive com boas traduções em português.

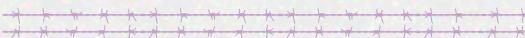
Encontrar um conceito para generalizar os cultos não oficiais, seja os que já existiam, mas que foram marginalizados ou os que surgiram posteriormente é muito difícil. Na prática, todos são cultos religiosos, e não cabe ao cientista da religião julgar sua validade teológica. Interessa-nos aqui o conflito entre a instituição que define o que é oficial e tudo aquilo que é praticado na extra oficialidade, ou nas margens. Nesse caso, poderíamos utilizar a expressão “cultos autorreferenciais”, “heterodoxos” ou “heterolatria”. O termo “latria” é bastante utilizado no vocabulário teológico das Igrejas Católica e Ortodoxa, e procede do grego *latreia*, que significa “adorar” ou “adoração”, em sentido genérico. Daí procede, procede, por exemplo, a expressão “idolatria” (adoração a um ídolo ou a um “falso deus”)[XI]. A fim de evitar conotações teológicas, optamos pela expressão “cultos autorreferenciais”.

[XI] Não confundir com a expressão “dulia” (veneração a santos e mártires).



Nesse caso, na dimensão prática, os cultos autorreferenciais são todos aqueles que dramatizam ao seu próprio modo e estilo, temas encontrados nos mitos originários. Porém, não o fazem com a chancela institucional, ou com a autorização (e, portanto, legitimidade) dos gestores do sagrado. São formas de culto conduzidas por agentes não legitimados oficialmente e/ou que não seguem rigorosamente as formas prescritas no rito oficial já aceito. No capítulo seguinte (item 4.2 - A imposição do latim e do rito romano na missa ocidental) apresentaremos exemplos, ao mencionar os muitos ritos que foram desautorizados no Ocidente, por serem celebrados em outros idiomas ou com peculiaridades culturais próprias.

Em geral, os cultos autorreferenciais são conduzidos por pessoas outrora ligadas à instituição oficial, mas que por motivos diversos, não galgaram postos hierárquicos mais elevados na estrutura organizacional. Porém, tais pessoas conhecem as palavras-chave, os gestos e a sequência dos ritos. Rompem com a instituição maior, ou dela são expulsos, e criam um grupo ou movimento paralelo e marginal no qual utilizam as mesmas narrativas originárias (mitos) e atualizam, a seu modo particular, os ritos originários, muitas vezes se desviando das formas já institucionalizadas (liturgia oficial).



Rigorosamente falando, o que as lideranças desses cultos fazem publicamente, não difere muito do que faz o sacerdote oficial na liturgia da missa. Também lidam com elementos da natureza (água, trigo, vinho ou suco-de-uva) transformados culturalmente em símbolos sacramentais (água-benta ou “ungida” ou o pão e vinho eucarísticos, podendo também criar novos produtos). Os que detêm a “patente original”, ou os supostos “direitos autorais”, em geral os desqualificam como “inválidos”, uma espécie de “sacramento pirata”.

Nosso quadro esquemático necessita então de novos elementos:

Quadro 3 – Narrativas e ações marginais: Heresia e Cultos autorreferenciais			
DIMENSÃO TEÓRICA		DIMENSÃO PRÁTICA	
Narrativa Originária	MITO	Ação Originária	RITO
Narrativa Secundária	DOGMA (O Credo)	Ação secundária	CULTO (A missa oficial)
Narrativa Marginal	HERESIA OU HETERODOXIA	Ação marginal	CULTOS AUTORREFERENCIAIS

Fonte: Autor

3.4 Mística e Artes - Linguagens e expressões fugidias, nebulosas e incontroláveis

Mística é um termo carregado de mal-entendidos, por sua própria origem, derivada do grego “*mysterium*”. Pode designar um estilo literário ou práticas próprias e subjetivas



sem um ritual comunitário definido a ser rigorosamente obedecido por todos. Oriundo dos chamados “cultos de mistério”, o termo se associa à narrativa de experiências subjetivas, tais como a viagem da alma a regiões celestiais, visões de animais híbridos (p.ex., narrativas do profeta Ezequiel, do livro de Daniel e de outros textos da literatura apocalíptica), o encontro com seres angélicos ou da alma com Deus. Lembremo-nos que o próprio apóstolo Paulo menciona uma experiência dessa natureza em sua carta aos romanos. Tais narrativas são comuns nas escrituras hebraicas, egípcias e helenistas em geral e a pesquisa crítica em torno dessas narrativas é muito extensa.

No âmbito da teologia cristã, o termo “mística” demorou certo tempo para ser assimilado, em virtude da fluidez e liberdade das metáforas e outras figuras de linguagem. Já observei anteriormente que, através desse termo, foi possível enquadrar e acomodar textos que dificilmente se encaixariam no quebra-cabeças lógico da Escolástica, de modo que o termo “mística” proporcionou uma saída honrosa para dificuldades doutrinárias levantadas por textos, poesias ou hinos de São Boaventura, São João da Cruz, Santa Tereza, etc.

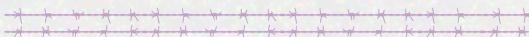
A partir do termo “misticismo”, esses escritos poderiam ser lidos com outras lentes capazes de “desculpar” eventuais desvios doutrinários. As pessoas ‘místicas’ estariam dotadas



de uma espécie de dom extraordinário que as distinguiu das pessoas comuns, mesmo os teólogos. Enquanto os ‘comuns’ necessitavam de mediadores institucionais (clero, livros, estruturas litúrgicas, dogmas, etc.) os místicos teriam uma relação sem mediadores (imediate) com Deus. Desse modo, por mais estranhas que fossem suas visões e sonhos, tudo estava protegido pela aura de um conceito. Na literatura costuma-se legitimar certos textos com o termo ‘licença poética’. De certo modo, o conceito ‘mística’ ofereceu uma ‘licença teológica’ que garantiu a muitos desses textos um lugar especial na história da Igreja. (CALVANI, 2014, p.663).

Assim como a mística em suas formas teóricas e práticas, as artes também sempre estiveram sob constante suspeita e vigilância institucional, mesmo sendo expressões muito anteriores ao surgimento do cristianismo ou de qualquer instituição religiosa, patrimônio de toda humanidade e não apenas de um grupo religioso ou de uma cultura.

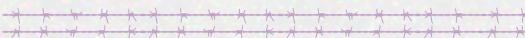
Houve tempo em que muito se discutia na Igreja, as expressões pictóricas representando cenas bíblicas, as imagens de santos ou mesmo as representações de Jesus na cruz. Logo após o Concílio de Trento (1563), corpos nus de *O Juízo Final* de Michelangelo receberam folhas e véus para que fossem cobertas “suas vergonhas”, em agressão ainda mais vergonhosa à obra do pintor. Em 1650 o Papa Inocência X deter-



minou o mesmo procedimento em esculturas gregas do Renascimento pertencentes ao acervo das igrejas de Roma, com apliques de mármore ou simulações de véus cobrindo as genitálias. Em 1760 o Papa Clemente ordenou que todo o acervo de nus do Vaticano recebesse o mesmo tratamento. No século XIX, o Papa Pio IX autorizou em 1857 a aplicação de gesso em algumas esculturas e, nas que não fosse possível, a castração dos pênis. Nessa campanha moralista, a liderança religiosa sempre foi muito mais “pornográfica” que a própria arte renascentista.

A música, desde os tempos do cristianismo originário, opera tanto na dimensão teórica como na dimensão prática. Na dimensão teórica, pode reforçar trechos da narrativa originária (*A paixão segundo São Mateus* ou *A paixão segundo São João*, ambas de Bach), das narrativas secundárias (os *Credos* musicados) como também os discursos marginais ao dogma ou desviantes do mesmo. Na dimensão prática, pode ser serva das intenções formais do culto oficial, ou pode transgredi-las.

Mística e artes, sobretudo a música, também se encontram nas dimensões teóricas e práticas do cristianismo, seja no nível da oficialidade ou no nível da marginalidade. Porém, por estarem presentes desde os “eventos primordiais” não é possível acrescentar qualquer nova linha ao nosso quadro, mas apenas um círculo que tanto pode sugerir uma nuvem acima das duas



dimensões ou uma dimensão de profundidade, subterrânea a essas dimensões, tal como um lençol aquítico:

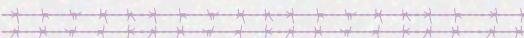
Quadro 4 – Narrativas e ações fugidias, nebulosas e incontroláveis: Mística e Artes (música)			
DIMENSÃO TEÓRICA		DIMENSÃO PRÁTICA	
Narrativa Originária	MITO	Ação Originária	RITO
Narrativa Secundária	DOGMA (Credo)	Ação secundária	CULTO (Missa oficial)
Narrativa Marginal	HERESIA OU HETERODOXIA	Ação marginal	CULTOS AUTOR-REFERENCIAIS
Fonte: Autor			

A sugestão de uma “nuvem” que paira acima das narrativas e ações sejam originárias, secundárias ou marginais (ou que as alimenta subterraneamente) insinua que mística e artes são refratárias a qualquer tentativa de controle institucional. Respondem a outras motivações. Sua relação com a instituição é bem mais livre e por isso “fugidia”. Místicos e místicas, em geral não rompem com a instituição. Místicos e místicas mantêm uma relação interpretativa muito criativa com as narrativas originárias preservadas e que lhes foram transmitidas. É o alargamento hermenêutico que nasce dessa relação que faz com que a instituição os censure ou os afaste definitivamente. A instituição é que, muitas vezes, os afasta ou os “excomunga”. É o caso de Mestre Eckhart, excomungado pela bula papal *In Agro Domínico*, de João XXII, em 1329, e de muitos outros. Quem perde é a instituição.



Semelhante é o caso das artes, particularmente a música. Conforme veremos nos capítulos a seguir, diversos compositores tiveram com o texto litúrgico oficial uma relação mais estética e formal que doutrinária ou dogmática. Apaixonaram-se pelo poder e dramaticidade da narrativa e não por um conteúdo teológico.

É certo que alguns como Palestrina, Bach e Liszt afirmaram seu particular assentimento teológico aos dogmas. Outros, porém, encantados com a narrativa (originária ou secundária) transformaram-na em música, explorando várias possibilidades de técnica musical. A instituição não suportou essa criatividade e proibiu oficialmente certas missas musicadas por Haydn, Mozart, Beethoven e Berlioz. Nem por isso a música rendeu-se à autoridade eclesiástica. As missas passaram a ser executadas em outros ambientes, já fora do controle institucional. Esse é o processo que nos interessa abordar nos capítulos seguintes.



PARTE II

PESQUISA BIBLIOGRÁFICA E FONOGRAFICA

- 4) **MISSA: DA FUNÇÃO ECLESIASTICA
AO GÊNERO MUSICAL**
- 5) **DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO “MISSA”
NO CRISTIANISMO OCIDENTAL**
- 6) **O EMPOBRECIMENTO ESTÉTICO DAS MISSAS
ECLESIASTICAS E OS NOVOS CAMINHOS
DA MÚSICA: DO NACIONALISMO A WAGNER**
- 7) **SÉCULO XX – A MÚSICA LIVRE DO CONTROLE
ECLESIASTICO E AS NOVAS FORMAS
ESTÉTICO-MUSICAIS**
- 8) **O RETORNO DE TEMAS RELIGIOSOS
NA MÚSICA ERUDITA EM NOVAS FORMAS –
TENSÕES E PERSPECTIVAS**
- 9) **MISSAS MUSICADAS NO BRASIL – SAGRADO
E PROFANO EM TENSÃO**
- 10) **AS TRÊS MISSAS NORDESTINAS DO
MOVIMENTO ARMORIAL, AS MISSAS ATONAIS
DE ARRIGO BARNABÉ E AS NOVAS
POSSIBILIDADES NA COMPOSIÇÃO DE MISSAS**

CAPÍTULO 4

Missa: Da função eclesialística ao gênero musical

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutarres benefícios que a experiência nos mostra
Agostinho (Confissões)

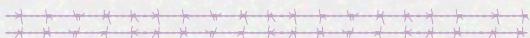
A palavra “missa” atualmente é polissêmica e não tem apenas o sentido eclesialístico. Sua utilização se dá em, pelo menos, dois sentidos: (a) o religioso (eclesialístico, teológico e dogmático) que compreende a missa como o rito principal da Igreja, com suas partes fixas e móveis; e (b) o estético

(não-eclesiástico) no qual “missa” é um gênero próprio da música sinfônicas que se utiliza das partes fixas da missa eclesiástica com bastante liberdade, inclusive textual.

O presente capítulo apresenta informações sobre as origens da missa eclesiástica (primeiro sentido) a fim de oferecer ao/à leitor/a informações básicas para que compreenda o progressivo surgimento da missa enquanto gênero musical (segundo sentido). Pressupomos que a fundamentação teórica apresentada nos capítulos anteriores seja suficiente para a mediação analítica do/a leitor/a e, por isso, evitamos retornar a argumentos que já foram explicitados, a fim de evitar repetições.

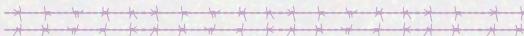
4.1 Origens da missa eclesiástica

A missa eclesiástica é um rito que começou a ser praticado já nos primórdios do cristianismo, porém em formas muito mais simples que as atuais, e com nomes diferentes. As pessoas que aderiam ao cristianismo em Jerusalém e arredores eram dos setores menores privilegiados e se reuniam para recordar o que ouviram das narrativas referentes à última refeição de Jesus com seus discípulos na qual teria instituído a ceia e solicitado que repetissem aquele evento. Muitos eram judeus e inicialmente esses primeiros cristãos mantinham uma relação muito próxima com o judaísmo e aproveitavam as



próprias sinagogas ou outros ambientes para seus encontros. A expansão do cristianismo por outras regiões e os conflitos com a comunidade judaica levaram os cristãos a se reunirem em casas particulares, mas seguindo o padrão de culto das sinagogas, ao qual já estavam acostumados (HAMMAN, 1997).

Os textos do Novo Testamento informam que essas reuniões cúlticas podiam ser realizadas em qualquer lugar - à beira de um rio (Atos 16.11) ou em um navio (Atos 27.35), mas principalmente em casas particulares. Nesses ambientes, a estrutura do culto sinagoga judaico (leituras, orações e comentários bíblicos) era seguida com naturalidade, mas com um pequeno diferencial - enquanto o rito sinagoga centralizava-se na leitura da Torah, dos profetas e de salmos e orações, o livro de Atos acrescenta a ênfase cristã em um rito que envolvia partir um pão e dele se alimentar (FLUSSER, 2001). Essa prática não era cotidiana nas sinagogas, mas ocasional, em épocas de festas ou comemorações. Para o cristianismo primitivo, porém, o gesto da partilha de um pão comunitário estava ligado à imitação (*imitatio Dei*) dos gestos de Jesus em sua última ceia (dar graças, partir o pão e distribuí-lo, juntamente com o vinho). Essa narrativa levou os cristãos a chamarem essas reuniões de “eucaristia” (elevar uma ação de graças). Todos os ritos cristãos posteriores se organizaram a partir da imitação desse gesto.



Entre o século II e o IV da era cristã o ritual da missa era muito simples e dividia-se em duas partes: a *synaxis* (reunião inicial com orações, cânticos e leituras bíblicas) e a *eucaristia* conduzida pelo membro mais idoso ou mais experiência (“ancião” ou “presbítero”). Desse modo, os primeiros cristãos antes de “dar graças” (eucaristia) e comer o pão, ouviam leituras e comentavam narrativas referentes à vida e morte de seu mestre.

Aos poucos, perceberam que a densidade desse momento considerado por eles “sagrado”, exigia certa compenetração e introspecção que indicasse o distanciamento das preocupações da vida cotidiana e do “modo profano de ser”, marcando uma espécie de “passagem” e assinalando a disposição de todos para uma “purificação”. Essa é a origem do *Kyrie*. Mas também compreendiam que a divindade à qual adoravam deveria ser elogiada e receber glorificações (origem do *Gloria*). Além disso, no momento próprio da refeição ritual, recordavam a entrada de Jesus em Jerusalém, quando o povo teria cantado “Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana nas alturas” (origem do *Benedictus*) e após a refeição lembravam outro título atribuído a Jesus: “Cordeiro de Deus” (origem do *agnus Dei*), em grego.^[XII]

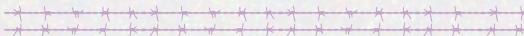
[XII] Para um estudo da liturgia romana em seus aspectos estritamente musicais ver GROUT e PALISCA (1988, p. 50ss).



É fácil, portanto, compreender, que a estrutura posterior da missa eclesial preservou todos esses elementos: um momento penitencial (*Kyrie*), expressões de glorificação (*Gloria in excelsis e Sanctus*), o *Benedictus* e o *Agnus Dei*. Quando essa ordem passou a ser seguida institucionalmente, as palavras finais do sacerdote, em latim, ao despedir o povo, eram: “*Ite, missa est*”. Latinistas explicam que a palavra “missa”, significaria “enviada” ou “envio” e que a tradução da frase seria “Ide, o envio está feito” ou, literalmente “Ide, foi enviada”. Tomás de Aquino, na Idade Média explicou: “Daí deriva o nome de missa; porque o sacerdote emite (*mittit*) as suas preces a Deus, como o povo. Por isso, no fim da missa o diácono diz - *Ite, missa est*, isto é, a hóstia foi enviada a Deus” (AQUINO, 2013 p.357).

4.2 A imposição do latim e do rito romano na missa ocidental

Não é apenas a Igreja Católica Romana que realiza missas. As Igrejas Ortodoxas, Anglicanas, e algumas igrejas Luteranas, também mantêm o rito em sua forma medieval, embora com adaptações culturais e teológicas próprias a esses grupos. No caso das Igrejas Ortodoxas, a missa segue ritos próprios, anteriores ao ano de 1054 quando ocorreu a divisão entre as Igrejas do Oriente e do Ocidente. As Igrejas



Orientais continuaram a admitir ritos diversos, respeitados e seguidos até hoje, como o rito bizantino (Igreja Ortodoxa de Constantinopla, Grécia, Ucrânia etc.), o copta-alexandrino (Igreja Ortodoxa Copta e Etíope), o rito antioquino (Igreja Ortodoxa Síria e Igreja Maronita) e o rito armênio (Igreja Ortodoxa da Armênia).

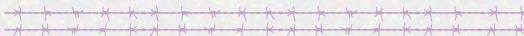
No Ocidente também havia uma variedade de ritos celebrados em diferentes regiões. Curiosamente, em muitas comunidades cristãs de Roma, o culto cristão era originalmente celebrado não em latim, mas em grego, o que reforçava sua aura de mistério e de culto “iniciático” (DIX, 1947). O uso do latim em Roma só se impôs definitivamente no século IV, sob a liderança do bispo Dâmaso (366-384). Posteriormente, nos tempos de Carlos Magno, o latim foi estabelecido em todas as regiões por ele dominadas. Contando com o apoio do bispo de Roma que o coroou imperador no ano 800, Carlos Magno pretendia unificar culturalmente todas as regiões sob seu domínio e a base dessa unidade cultural seria a Igreja de Roma. Se agora, deveria haver um único rito oficial (o romano), o que fazer com os demais, ou com os cultos autorreferenciais, que mantinham a mesma narrativa (evangelhos e cartas apostólicas) celebrando-a em outros idiomas e com peculiaridades culturais próprias? A gestão autoritária do sagrado, não admitindo concorrências ou rivalidades, optou por marginalizá-los.



Assim, o rito romano, aos poucos suprimiu os demais ritos ocidentais como o galicano, o ambrosiano e o visigótico (ou moçarábico)^[XIII] seguido na península ibérica desde o século VI. Nos estudos litúrgicos, prefere-se o termo “visigótico” porque no auge do reino visigodo o rito era celebrado também em Portugal e nos Pirineus. Seu centro irradiador estava nas dioceses de Toledo (capital do reino visigodo), Sevilha e Tarragona. O reino visigodo se tornou oficialmente cristão no século VI e Toledo chegou a ser sede do IV Concílio ecumênico em 633. Quando os árabes foram derrotados, o cardeal Cisneros tentou renovar o rito visigótico, mas as circunstâncias históricas e a insegurança doutrinal quanto a possíveis desvios em relação ao padrão romano acabaram por fazer com que a região adotasse o rito romano.

A Espanha resistiu durante bom tempo ao latim, mantendo clandestinamente o rito visigótico. Em Portugal, a diocese de Braga, que não pertencia ao império carolíngio também manteve o rito visigótico até o concílio de Burgos (1080) quando capitulou, rendendo-se ao rito romano, que foi implantado definitivamente em Portugal a partir de 1085. Porém, até hoje, na diocese de Toledo algumas paróquias tradicionais seguem o rito visigótico.

[XIII] Recebeu o nome “moçarábico” ou “moçárabe” dos muçulmanos que dominaram a região a partir de 711.



Na Itália, na região de Milão, na época do bispo Ambrósio (entre 374 e 397) desenvolveu-se o rito ambrosiano, um dos mais antigos do Ocidente. Esse, aliás, era o rito seguido por Agostinho. O rito tem fórmulas eucológicas próprias, mas mantém certa familiaridade com liturgias orientais e também com o rito galicano, mas a estrutura da eucaristia é semelhante a romana. Na época carolíngia, o rito também foi gradativamente desaprovado, em prol do rito romano.

O rito galicano prevaleceu no sul da Gália (França, cantões da Suíça, atingindo também os países baixos) até a adoção do rito romano no século VIII. Porém, mesmo após o Concílio de Trento uniformizar a liturgia católica a partir da bula *Quo Primum Tempore* de Pio V, o rito galicano continuou a ser utilizado em várias dioceses, pois a mesma bula autorizava a manutenção de ritos particulares com mais de 200 anos. Posteriormente, foi esquecido.

Importante menção deve ser feita ao rito de Sarum, ou Rito de Salisbury, resultado da compilação de diversos ritos populares organizada pelo Bispo Osmund por volta de 1078^[XIV]. A intenção de Osmund era oferecer a seu povo um rito com características locais sem perda da catolici-

[XIV] Informações sobre características da música de Salisbury em GROUT e PALISCA (1988, p. 161ss).

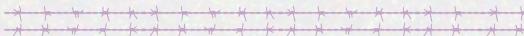


dade. A base estrutural era o rito romano, mas com fortes influências do rito ambrosiano e algumas do rito gálico. Na época, a Igreja de Roma ainda reconhecia tais ritos como partes da diversidade cristã.

O rito celta é um caso à parte. Muitos liturgistas afirmam que nunca houve propriamente um “rito celta”, mas apenas um padrão litúrgico tipicamente celta. Quando o monge-missionário Agostinho (não confundir com o teólogo do mesmo nome) chegou a Kent, nas Ilhas Britânicas em 597 descobriu que já havia ali um tipo de rito diferente do romano, inclusive com a Páscoa celebrada em outra data. Esse rito prevaleceu nas regiões celtas até o século IX quando foi suprimido pelo rito romano. O cristianismo celta dependia basicamente da liderança dos mosteiros e esses influenciaram a liturgia celebrada em pequenas aldeias da Irlanda e adjacências até o período carolíngio. As fontes para conhecer essa liturgia são o Missal de Stowe, os textos de Mênaco de Baviera, ambos do século VII e o Antifonário de Bangor^[XV].

Enfim, ao contrário do Oriente que nunca experimentou um processo de unificação institucional das diferentes igrejas ou

[XV] Maiores detalhes desse processo podem ser encontrados em BASSURKO, Xabier. A vida litúrgico-sacramental da Igreja em sua evolução histórica. In BOROBIO, D. (org.). *A celebração na Igreja: Liturgia e sacramentologia fundamental*. São Paulo: Loyola, 1990.



um “missal” único^[XVI], a história do cristianismo no Ocidente não pode ser desvinculada das íntimas relações entre Igreja de Roma e Império - primeiramente o romano e depois o carolíngio. Esse processo de centralização e uniformização se desenvolveu aos poucos até que, sob o papa Inocêncio III (1198-1216) foi instituído o Missal Romano.

A Reforma Protestante quebrou esse padrão, e as igrejas que seguiram as propostas de Lutero, Calvino e dos demais reformadores voltaram a realizar seus cultos nos idiomas vernáculos, embora respeitando a ordem já assimilada, mas com muita liberdade e variação. Uma das poucas igrejas protestantes que manteve a estrutura romana da missa, mas adotando o vernáculo e resgatando particularidades dos ritos galicanos e de Salisbury foi a *Church of England*. Até hoje a Igreja Anglicana utiliza a sequência *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei* com fortes influências celtas.

4.3 As partes regulares (fixas) da missa eclesiástica

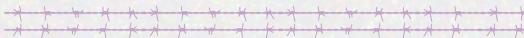
Já vimos anteriormente que todo culto religioso, e não apenas o culto cristão, comporta um conjunto de ritos cele-

[XVI] O *youtube* oferece às pessoas interessadas muitos vídeos através dos quais pode se conhecer as peculiaridades da missa ortodoxa e da música utilizada nesses rituais.



brados de acordo com uma sequência. Victor Turner (1974), após estudar ritos de diferentes culturas, ofereceu um modelo sequencial básico do que ocorre nos ritos. O modelo é inspirado nas tragédias gregas e por isso o autor o designa “drama social”, por comportar a sequência “ruptura, crise, intensificação da crise, ação reparadora e desfecho”. Essa sequência não é “ensinada”, mas “transmitida” pela simples participação nos rituais e a repetição delinea uma estrutura que se torna comum a todos que compartilham da mesma fé. É o “acordo silencioso” do qual já falamos. No caso do culto cristão, há ritos de iniciação (batismo), de passagem (matrimônio, ordenações) e ritos piaculares (fúnebres). Porém, o rito regular é a própria missa, que se estrutura em quatro partes: (i) os ritos iniciais (*synaxe*); (ii) a liturgia da palavra; (iii) a liturgia eucarística e (iv) os ritos finais.

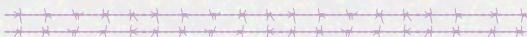
Os ritos iniciais se iniciam com a chegada das pessoas que constituem a *synaxis* (reunião em assembleia litúrgica). Aos domingos geralmente há uma procissão de entrada no templo da qual participam o que preside a assembleia (bispo ou padre) e demais ministros (diáconos, leitores, acólitos, tocheiros, turibulários, etc.) que se dirigem ao altar. Essa caminhada processional lembra a peregrinação do povo hebreu no deserto e a entrada de Jesus em Jerusalém e geralmente é acompanhada por um hino entoado pela



comunidade reunida. Segue-se a acolhida dirigida pelo que preside a reunião, com palavras próprias e o ato penitencial.

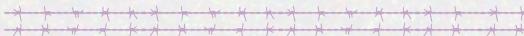
Aqui se situa o *Kyrie*, termo técnico dado ao hino penitencial. *Kyrie* é uma expressão grega (“Senhor”). Originalmente cantava-se em grego - *Kyrie Eleison; Christe Eleison; Kyrie Eleison*. O rito latino traduziu para *Miserere nobis, Domine*, mas o povo sempre preferiu o grego. Atualmente, nas missas vernáculas canta-se em português “Senhor, tem piedade de nós; Cristo tem piedade de nós; Senhor tem piedade de nós”. Esse trecho, em terminologia durkheimniana é uma típica expressão piacular (do latim *piaculum*, infortúnio) e expressa a impureza ritual, a indignidade pessoal e a identificação da separação ontológica entre o ser humano e a divindade. Nas liturgias contemporâneas, expressa também os sofrimentos diversos da humanidade (calamidades, doenças, fome, injustiças sociais, etc.) e intensifica a necessária passagem do modo profano ao modo sagrado de ser.

Após o cântico o celebrante “absolve” coletivamente o povo, garantindo-lhe a possibilidade de prosseguir na continuidade da celebração e o povo responde com um cântico de glorificação. O mais antigo é o *Gloria in excelsis*, em latim, que em certas épocas do calendário cristão (quaresma e advento), é omitido, bem como nas missas de Réquiem. Após a glorificação, o oficiante convida todos a elevar orações



silenciosas e depois finaliza com uma “Coleta”, nome dado à oração que “recolhe” as intenções particulares e, ao mesmo tempo, fixa o tema da missa. Liturgistas costumam afirmar que a “coleta” é o momento em que a subjetividade pessoal é minimizada em prol da coletividade reunida.

A segunda parte da Missa é a Liturgia da Palavra. Nela são realizadas leituras bíblicas escolhidas a partir de um padrão chamado “Lecionário” que organiza os trechos a serem lidos de acordo com a época do calendário litúrgico. Aos domingos são lidos três textos, intercalados por um salmo bíblico, que não é considerado “leitura”, mas um responso que pode também ser musicado. A primeira leitura é um texto do chamado “Antigo Testamento”, a “Bíblia judaica” (Lei, Profetas e escritos gerais). A segunda leitura é extraída de epístolas do Novo Testamento e Apocalipse a terceira e principal sempre é um trecho dos evangelhos, a narrativa originária do cristianismo. Ao longo do tempo foram introduzidos no rito cânticos curtos de aclamação e de responso comunitário ao evangelho. Após a leitura do evangelho segue-se a homilia que, ao contrário de um “sermão”, era originalmente uma conversa familiar entre o bispo ou presbítero (ancião) e sua comunidade interpretando ou explicando trechos das leituras e aplicando-os a questões práticas da vida.



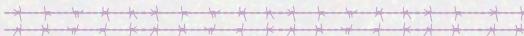
Após a homilia segue-se o *Credo*, que não fazia parte dos tempos originários do cristianismo e só foi redigido e tornado oficial no século IV. O texto traz afirmações de fé de caráter dogmático, formuladas a partir de conflitos interpretativos dos textos cristãos originários. O *Credo* mais antigo é o “Símbolo Apostólico” ou “Símbolo dos Apóstolos” e surgiu na Igreja do Ocidente no contexto das perguntas por ocasião do rito batismal. Aos poucos, passou a ser utilizado em outras regiões, mas nunca chegou a ter aprovação formal em nenhum Concílio Ecumênico. O *Credo Niceno*, por sua vez, tem uma história ligada às controvérsias doutrinárias do século IV. Começou a ser elaborado no Concílio de Nicéia (325) e foi revisado e concluído no Concílio de Constantinopla (381). Nesse sentido, recebeu aprovação oficial de representantes de várias igrejas da época e, por isso, é considerado hoje, um *Credo* ecumênico, aceito nas tradições católicas, ortodoxas, anglicanas, luteranas e nas igrejas protestantes históricas. Após a recitação coletiva do *Credo*, a segunda parte da missa é finalizada com a “Oração dos fieis”.

A terceira parte da missa é a Liturgia Eucarística, que se inicia com o Ofertório. Atualmente as pessoas levam ao altar ofertas financeiras para a comunidade, enquanto os oficiantes preparam as oferendas do pão e vinho para a



eucaristia. No cristianismo primitivo esse momento era considerado uma espécie de “ágape”, ou confraternização, uma refeição comunitária, pois as pessoas levavam, de suas casas o pão e vinho para que fossem partilhados entre todos. No período patrístico e durante boa parte da Idade Média, as pessoas levavam também frutos da terra, hortaliças ou legumes diversos que ajudariam a manter os sacerdotes ou os mosteiros. Procede daí o gesto do “lavabo”, no qual o sacerdote lava as mãos antes de manusear o pão e o vinho. Em algumas regiões ofereciam também animais de pequeno porte (galinhas, bezerras, bodes etc.), não para que fossem sacrificados no culto, mas para o sustento de mosteiros, instituições de caridade ou dos padres. O autor desse texto teve a oportunidade, em pesquisa de campo anos atrás, de presenciar *in loco* tal expressão ainda em nossos dias, por ocasião de uma celebração festiva da colheita em uma comunidade camponesa no Chile - uma bonita expressão de oferenda e partilha de recursos excedentes.

O ofertório termina com uma breve oração de gratidão pelas oferendas, e segue-se a Oração Eucarística, uma ação de graças bastante elaborada teologicamente que se inicia com o *Sursum Corda* (corações ao alto) que atualmente também tem recebido música, e prossegue com trechos responsivos em uma espécie de “jogral” entre o sacerdote e a comuni-



dade. É durante essa oração que são entoados o *Sanctus* e o *Benedictus*. Após o celebrante imitar (*imitatio Dei*) o gesto de Jesus partindo o pão ou a hóstia, todos cantam o *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus que tiras os pecados do mundo...).

Os ritos finais são bastante simples e objetivos. Geralmente o celebrante dá avisos e informações à comunidade, faz recomendações finais e pronuncia uma bênção, despedindo o povo com as palavras “Ite, missa est” ou similares.

Temos então, nessa estrutura da missa eclesiástica, todos os elementos invariáveis que hoje constituem o gênero musical “missa” – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*.

4.4. Surgimento e desenvolvimento do gênero musical “missa”

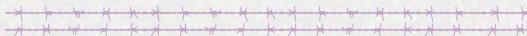
O gênero “missa” nasceu a partir da missa eclesiástica, mas atualmente se emancipou e se desprendeu dela. Contudo, tal emancipação não é radical, pois ainda há músicos e musicistas que compõem missas com funções litúrgicas, enquanto outros utilizam o texto eclesiástico para experimentações musicais, na contramão de um tempo em que a Igreja subordinava a linguagem musical a seus interesses. Se antes a música servia ao texto litúrgico, atualmente, é o texto da missa que serve a experimentações musicais.



Desde a Idade Média, mas, sobretudo no final do século XVII a junção do texto litúrgico com a linguagem musical se desenvolve em prol da valorização da própria música e tudo o que a compõe (melodia, harmonia, ritmo). Na modernidade, o texto da missa se descola e se desloca de seu contexto religioso, e por extensão “decola”, ganhando forma própria, independentemente de ser legitimada ou não por alguma autoridade.

Já observamos que um gênero musical é identificado a partir de um conjunto de elementos estruturais que o compõem e que aproximam pessoas que, por afinidades eletivas, reconhecem aquele conjunto como dotado de uma forma própria. Atualmente reconhece-se que o gênero “missa” comporta:

- (a) a utilização da sequência tradicional (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus/Hosana, Agnus Dei*); a essa sequência podem ser acrescentadas outras partes do rito
- (b) a predominância do latim (à exceção do *Kyrie* sempre em grego e de expressões hebraicas e aramaicas como *Aleluia, Hosana e Amém*);
- (c) a adaptação métrica do texto à melodia de modo que possa ser cantado por solistas ou coro e,
- (d) uma identidade autoral, que lhe dá o caráter de obra completa composta por uma pessoa que registra a partitura.



Ou seja, a missa musicada tem uma identidade estética e, às vezes também, a depender do ritmo ou de detalhes interpretativos, a valorização de um estilo, uma etnia, uma cultura minoritária ou protesto político.

Tradicionalmente o gênero musical “missa” preocupava-se com as partes fixas do rito eclesial, chamadas “ordinárias” ou invariáveis. Atualmente outras partes também são musicadas. E o caso do “Canto de entrada” (“A de Ó” da *Missa dos Quilombos*), cantos responsivos às leituras bíblicas ou ao evangelho, Cântico para ofertório, Canto da paz, *Sursum Corda*, Canto de Comunhão e Canto de saída/despida/envio.

Em certas épocas do ano alguns cantos são suprimidos (*Aleluia* e *Gloria* durante a Quaresma e o Advento), enquanto em outras situações são musicados salmos ou hinos antigos, antifonas ou trechos bíblicos. Os principais são o *Requiem aeternam dona eis* (Dê-lhes repouso eterno) para missas fúnebres, o *Stabat mater* (estava a mãe [de Jesus] aos pés da cruz), na semana santa ou em festas marianas e o *Te Deum* (antigo hino de louvor em gratidão pela superação de uma calamidade, vitória em guerra, curas, etc.).



4.5 O mistério da música e as primeiras missas musicadas

O fenômeno da música sempre despertou admiração e instigou pessoas a pensar sobre ela a partir de perspectivas, ora psicológicas exaltando “sentimentos” despertados pela música, ora filosóficas e teológicas, desenvolvendo reflexões metafísicas, compreendendo a harmonia dos sons como sinais de uma ordem cósmica. Já na Grécia antiga atribuíam-se à música uma origem divina, derivada de deuses ou semideuses como Apolo e Orfeu. Conforme Grout e Palisca,

foi a teoria, e não a prática dos gregos que afetou a música Europa ocidental na Idade Média. Essas teorias eram de dois tipos: (1) doutrinas sobre a natureza da música, o seu lugar no cosmos, os seus efeitos e a forma conveniente e de usar na sociedade, e (2) descrições sistemáticas dos modelos e materiais de composição musical (GROUT e PALISCA, 1988, p. 19).

Já no período helenista, lemos no fragmento intitulado “O sonho de Cipião”, do “Tratado da República” (50 a.e.c.), a descrição de Cícero sobre a audição da música das esferas ao contemplar o universo:

Eu contemplava estupefato aquelas maravilhas e, um pouco recuperado, disse: - Que som



é esse, tão potente e ao mesmo tempo tão doce, que preenche meu ouvido? Ele respondeu: - Este som é aquele que, composto por intervalos separados e diferenciados, conforme uma proporção determinada por uma razão nasce de um impulso e do movimento das próprias esferas, e ele, equilibrando sobriamente agudos com graves, produz um concerto harmônico, produz acordes uniformemente harmônicos. De fato, movimentos tão grandes não podem ser impulsionados com o silêncio, e a natureza faz com que um extremo de um lado soe grave, e do outro lado, agudo. (Cícero apud COSTA, 2010, p.46.)^[XVII].

Conforme Grout e Palisca (1998, p. 20), a música para os gregos tinha um sentido mais lato e, por isso era também adjetivada como musa: “em Pitágoras, a música e a aritmética não eram disciplinas separadas: os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico; o sistema de sons e ritmos musicais, regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a

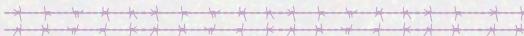
[XVII] Tradução de Francisco de Oliveira no Brasil: “Quando, por fim, sacudi o letárgico estupor que tal espetáculo me produziu, perguntei: - “Que som doce e intenso é esse que chega aos meus ouvidos?” - É a harmonia que, a intervalos desiguais, mas sabiamente combinados, produz a impulsão e o movimento das esferas em que, misturando-se os tons agudos com os graves, se produzem acordes e diversos conceitos; não se pode realizar em silêncio tamanho movimento, e a Natureza quis que, quando as notas agudas vibram num lado, as graves ressoem em outro” (CÍCERO, 2008, p. 45).



essa harmonia”. No século I, Fílon de Alexandria refere-se aos conhecimentos astronômicos dos caldeus como uma espécie de “harmonia cósmica” e, ao comentar a narrativa da criação no Gênesis comparava-a a uma dança (FILON, 2009, p.77). Agostinho segue essa perspectiva metafísica no clássico “De musica”, com fortes lastros pitagóricos e platônicos^[XVIII]. Nas *Confissões*, Agostinho declara:

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutareos benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afectos da piedade. *Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei.* Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir

[XVIII] O *De musica*, de Agostinho é fonte de inúmeros comentários nas áreas de Filosofia, Teologia, Música e Literatura. Uma recente revisão geral, introdução e tradução do latim para o português pode ser encontrada em FAGUNDES, 2014.



cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vós que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas acções (AGOSTINHO, 1958, p. 278, *grifo meu*).

A Igreja seguiu essa visão agostiniana, entendendo que a música comportava certa ambiguidade - por exaltar a sensualidade e as paixões do corpo poderia “prejudicar a alma”, mas, se fosse disciplinada, poderia também elevá-la às beati-tudes almejadas. Grout e Palisca (1988, p.22) observam que “os escritos dos padres da Igreja contêm muitas censuras a determinados tipos de música”. De fato, desde cedo, na história da Igreja, a música sempre deveria servir ao texto da narrativa. Seu papel era exaltar a palavra, e facilitar uma compreensão “harmoniosa e elevada” dos textos bíblicos e dos textos litúrgicos, conforme o princípio paulino anteriormente exposto (“que as palavras sejam compreensíveis”).

Tais concepções levaram a Igreja a permitir durante muito tempo apenas cantos monódicos onde cada sílaba do texto corresponde a uma nota. Esse estilo ficou conhecido como “cantochoão”, entoado em uníssono (às vezes recitativo, por maior que fosse o coro) sem variações polifônicas. Aos poucos alguns músicos e cantores, entediados com certa monotonia do cantochoão introduziram “melismas”, uma segunda voz que



ornamentava a melodia com sutis variações melódicas^[XIX]. Mais tarde esse estilo ficou conhecido como “canto gregoriano” em virtude da sistematização musical coordenada pelo Papa Gregório I no século IX e pelo monge Guido d’Arezzo (992-1050) que organizou as neumas, notações que se tornaram o embrião das atuais partituras, com sete escalas ou “modos” e a sequência de notas que formam a base de toda melodia e harmonia desenvolvidas posteriormente.

Provavelmente o monge Guido D’Arezzo se baseou em um sistema de notação mais simples criado por Hucbald de Santo Amando (840-930), inspirado em notações gregas de Cleônides e Aristóxeno (GROUT e PALISCA, 1988, p. 22). Inicialmente D’Arezzo criou um “tetragrama” (quatro linhas uma acima da outra e as notas fixadas entre e sobre as linhas)^[XX]. Mais tarde foi acrescentada uma linha adicional surgindo o atual pentagrama das partituras. A notação musical foi criada por D’Arezzo em forma de acróstico, a partir de um hino a São João Batista. A primeira nota (“Ut”)

[XIX] Carpeaux (1999, p.18) observa que, fora dos ambientes eclesiais, no mundo dito “profano” surgia em ambientes aristocráticos (a corte dos castelos) e populares (trovadores de aldeia) a polifonia, muito vigorosa no primeiro renascimento do século XIII. Os intercâmbios entre ambientes monásticos e a vida nas aldeias e castelos favoreceram a lenta absorção da polifonia na Igreja.

[XX] Para aprofundamento ver o capítulo “Técnica e notação do canto gregoriano” (HUGLO, 1997 in MASSIN, 1997).



era considerada a única que não possui acidentes e, por isso, a base do sistema tonal. Posteriormente, as duas primeiras letras, de difícil pronúncia, foram alteradas para “dó”, que corresponde às duas primeiras letras de *Dominus* (“Senhor”, em latim). Essa notação sobrevive até hoje:

Ut queant laxis

Renare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Iohannes^[XXI]

As tentativas de estruturar notas, modos, escalas e padrões favoreceram o desenvolvimento da ciência musical de modo paralelo e oculto da vigilância eclesiástica. Na época do Papa Gregório os trechos musicados da missa eram o *Kyrie*, o *Gloria* e o *Sanctus*.

Musicólogos recuperaram diversos fragmentos de neumas da época, mas sem identificação de autoria. O conceito de “direitos autorais” era desconhecido dos monges, e muitos compunham como uma expressão orante, para a glorifi-

[XXI] “Para que teus servos possam ressoar claramente a maravilha dos teus fatos, absolve nossos lábios impuros, ó São João”.

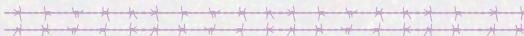


cação de Deus. Por isso é difícil identificar com precisão qual teria sido a primeira missa “autoral”. Enquanto alguns consideram a *Missa de Tournai*, da primeira metade do século XIV, de autoria desconhecida^[XXII], Carpeaux (1999, p.19) assegura ter sido a *Messe Du Sacre*, para quatro vozes, composta em 1367 por Guilherme de Machaut (1300-1377) para a sacração de Carlos V na Catedral de *Notre Dame*. Por isso é também conhecida como *Missa de Notre Dame*. Nela já aparecem as cinco partes fixas que se tornaram tradicionais: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*. O tenor sustenta o texto litúrgico, enquanto as demais vozes realizam floreios melismáticos ou contrapontos, e a obra pode ser ouvida na íntegra em gravação recente no youtube^[XXIII].

Essas primeiras interações entre a linguagem musical e a linguagem do culto litúrgico abriram caminhos e perspectivas para muitos músicos posteriores que ajudaram a consolidar o atual gênero “missa”.

[XXII] Informações mais detalhadas, inclusive com links para gravações podem ser encontradas em [Tournai Mass](#). Acesso em 12. abr. 2020.

[XXIII] Gravação pela Camerata de Oxford em [Guillaume de Machaut - La Messe de Notre Dame](#). Acesso em 17. abr. 2020.



CAPÍTULO 5

Desenvolvimento do gênero “missa” no cristianismo ocidental

*Se toda minha obra estivesse ameaçada de ser
queimada e me fosse dado salvar uma,
eu escolheria a Missa dos mortos – Requiem.
Hector Berlioz*

O sucesso da Missa de Notre Dame motivou outros compositores que, no século XV dinamizaram o processo criativo de musicar os trechos litúrgicos oficiais da missa eclesial. Jacob Obrecht (1457-1515) compôs 24 missas. A mais famosa é a *Missa Fortunata Desperata*^[XXIV]. Seu contemporâneo Josquin Deprez (1450-1521) musicou outras dez-

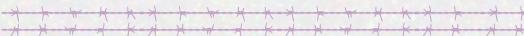
[XXIV] Sugestão de audição: [Jacob Obrecht - Missa Fortuna Desperata - I Kyrie](#). Acesso em 13.abr.2020.

sete, dentre elas a conhecida *Missa Pange Lingua*^[XXV] para coro e quatro vozes. Ambos são hoje associados ao renascimento franco-flamengo, cujas características foram assim resumidas por Carpeaux: “a ciência contrapontística dos mestres flamengos constrói catedrais sonoras, de complexidade sem-par em qualquer época posterior” (CARPEAUX, 1999, p.26). Esse estilo do final do medievo predominou até a época das reformas protestantes e católicas.

5.1 Reforma Protestante e Reforma Católica

Optamos aqui pela designação “Reforma Católica” a fim de evitar os equívocos do termo “Contrarreforma”. Afinal, a Reforma Protestante ensejou um movimento que motivou uma efetiva e radical reforma também do catolicismo romano. Porém, a maior contribuição que a Reforma Protestante trouxe à música não se deu, obviamente na composição de missas, mas na criação dos corais comunitários, oratórios, cantatas e hinos. Carpeaux observa que “dentro do mundo protestante, a arte foi salva pelo acaso feliz da musicalidade de Lutero” (CARPEAUX, 1999, p. 31). Lutero também era músico, e sua técnica sensibilizou e demoveu teólogos protestantes que desconfiavam dos

[XXV] Sugestão de audição: Gravação Tallis Schollars - [Josquin: Missa Pange lingua \(Tallis Scholars\)](#). Acesso em 14.abr.2020.



poderes inebriantes da música, reclamavam do excesso de contrapontos que prejudicavam o entendimento dos textos por parte da congregação e desejavam que as palavras fossem “compreendidas”.

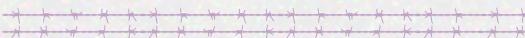
A primeira forma de missa luterana pouco alterou a tradicional missa católica. Quando Lutero enviou em 04/12/1523 a Nicolau Hausmann, pastor em Zwickau, o *Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Vuittembergensis* (Formulário da Missa e da Comunhão para a Igreja de Wittenberg), as modificações eram mínimas - basicamente a exclusão de trechos que aludiam ao sacrifício. Porém, gradualmente Lutero convenceu-se da necessidade de que a missa fosse rezada e cantada na língua vernácula - o alemão popular - e não em latim. Segundo Leaver (2007, p.92) a iniciativa de Lutero se deu porque em várias partes da Alemanha estavam surgindo missas precariamente traduzidas para o alemão popular, com cacófatos que davam tons jocosos e vulgares ao texto.

Surge assim, a *Deutsche Messe* de Lutero em 1526, mantendo o *Kyrie* em grego, o Credo em alemão, e as demais partes com notações musicais e sugestão de hinos baseados em melodias populares de fácil memorização e capazes de mobilizar a congregação a formar um grande coral no momento do



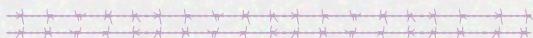
culto. Lutero compôs vários hinos. O mais famoso *Ein feste Burg ist unser Gott* (Castelo forte é o nosso Deus) foi utilizado por Bach na *Cantata BWV80*, por Mendelssohn na *Sinfonia n. 5 em ré maior opus 107*, por Meyerbeer na ópera *Os huguenotes* e por Stravinsky, que não era alemão, tampouco luterano, em um pequeno trecho de *A história do soldado*. Stravinsky, como todos os grandes músicos, sabia que a música transcende divisões étnicas e religiosas. Todas essas peças estão disponíveis para audição na plataforma *youtube*.

O protestantismo francês rejeitou a forma “missa”, proibindo o cântico de hinos cujo texto não fosse claramente identificável na Bíblia. Tal radicalismo fez com que sobrassem basicamente os salmos bíblicos, o que levou ao surgimento do famoso Saltério de Genebra. Enquanto isso, na Inglaterra organizava-se a Igreja Anglicana, de feições híbridas, semi-católica e semiprotestante. Católica na liturgia e protestante na recusa ferrenha a render-se à autoridade papal, “a Inglaterra não conheceu nada parecido com o formidável impulso espiritual e artístico que a personalidade de Lutero suscitara na Alemanha” (LABIÉ, 1997, p. 286), a despeito dos esforços de John Taverner (1495-1545), Thomas Tallis (1505-1585) e William Byrd (1543-1623) que não conseguiam compor “popularmente”, como Lutero.



Tallis se tornara músico antes da reforma anglicana e não se adaptou à imposição de adaptar os textos sacros ao vernáculo. Conforme Labié (1997, p. 289), “o latim lhe era mais familiar do que o inglês”. Seu discípulo William Byrd, mesmo permanecendo fiel ao catolicismo romano, foi nomeado pela rainha Elizabeth como Mestre da Capela Real, responsável pela escola de música, regência do coro e composições. Byrd compôs três missas, todas em latim e que foram executadas nos serviços litúrgicos anglicanos, pelo que Labié (p. 289) o considera “o pai da música anglicana”. A mais famosa é a *Missa para cinco vozes* (1588) com influências flamencas.

Mas já nos tempos de Elizabeth, as reações inflamadas dos puritanos (calvinistas radicais) contra o que consideravam “resquícios do papismo” no culto anglicano se intensificaram. Em 1559 os puritanos enviaram à Câmara dos Bispos uma petição solicitando a proibição de qualquer canto nos cultos e também do uso do órgão. Em um país no qual a Igreja e a Coroa andavam de mãos dadas, a rainha Elizabeth se esforçou por conciliar as reivindicações dos velhos-católicos e dos novos protestantes, ajudando a consolidar a clássica *via media* anglicana. Porém, após o reinado elisabetano, a arte musical sofreu forte abalo na Inglaterra com a revolução puritana liderada por calvinistas e zwinglianos radicais que rejeitavam qualquer estilo de música nos cultos



porque supostamente desviaria à atenção devida à palavra lida e proclamada. Curiosamente, muitos desses radicais se baseavam em Erasmo de Roterdã, que quando lecionava em Cambridge, criticara violentamente o clero inglês:

Os monges da Inglaterra dedicam-se tanto à música que quase não têm outra atividade. Criaturas que deveriam chorar sobre seus pecados imaginam agradecer a Deus com exercícios de garganta. (...) Se a música lhes é necessária, que cantem salmos; e mais: que não os cantem demais! (...) A música de igreja em nossos dias é feita de tal modo que o povo que a ouve não consegue nela reconhecer qualquer palavra. Os próprios coristas não compreendem o que cantam, e, contudo, quando se pensa que são monges e padres, nisso estaria a essência da religião deles... Colégio ou monastério, em toda parte é a mesma coisa: música, sempre música. (ERASMO apud LABIÉ, 1997, p. 298).

Durante os onze anos do regime puritano, sob a liderança de Oliver Cromwell, muitos órgãos eclesiais foram destruídos a machadadas. Após a restauração da monarquia e o exílio dos puritanos, a Inglaterra conseguiu conter tais arroubos iconoclastas e os bispos e clérigos voltaram a incentivar a música. Nessa época desponta Henry Purcell (1659-1695) que Labié considera “o mais célebre dos músicos

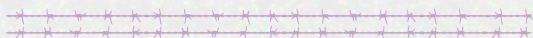


ingleses, e o mais inglês entre os grandes músicos, mas que não compôs missas” (LABIÉ, 1997, p. 402)^[XXVI].

O desenvolvimento das artes musicais e a popularização da música litúrgica nos países que aderiram ao protestantismo levaram o Concílio de Trento a promulgar em 1562 o *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae* que proibiu a utilização do que à época se considerava melodias “sedutoras e impuras”, bem como o uso de instrumentos associados à música “mundana”, autorizando somente o órgão como suave base harmônica. A partir de 1570 o Missal Romano prescreve o emprego exclusivo do latim, a sucessão de partes fixas (Ordinário), as partes que variam de acordo com o calendário litúrgico (Próprios), a alternância de partes cantadas e recitadas, aquelas que seriam cantadas pelo oficiante (bispo, padre ou diácono) e as que eram permitidas ao coro.

O fato é que, nas duas reformas (protestante e católica), a música *stricto sensu* continuava a ser considerada “serva” da palavra, uma auxiliar a serviço do texto litúrgico ou da mensagem proclamada, o que de certo modo aprisionava

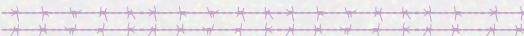
[XXVI] Conforme Grout e Palisca (1988, p. 369), “infelizmente para a música inglesa, não apareceu depois de Purcell outro compositor com estatura suficiente para manter a tradição nacional face à popularidade da ópera italiana no início do século XVIII”.



experimentos musicais. Quanto mais próxima a vigilância institucional católica ou protestante, maior também a vigilância dogmática e, conseqüentemente, menores as possibilidades de criatividade artística.

O maior nome da música católica na época foi Giovanni Pierluigi de Palestrina (1525-1594), mestre da Capela Sistina e profundamente comprometido com as determinações musicais do Concílio de Trento de reduzir o que a Igreja considerava excessos polifônicos e produzir música sacra “sóbria” para dar ênfase e clareza ao texto litúrgico. Inicialmente Palestrina encontrou oposição da parte de teólogos e cardeais radicais desgostosos da influência polifônica dos mestres flamencos em suas composições, e que desejavam que Trento estabelecesse apenas o canto gregoriano como o admissível para a Missa. Porém, a audição de sua *Missa Papae Marcelli* (1562) com simplificação do canto polifônico demoveu a ala conservadora do clero.

Ouvrand (1997, p. 283) comenta que essa missa foi executada em 28 de abril de 1565 a um grupo de cardeais: “sabe-se, com efeito, que se reuniram determinados cantores na casa de um deles para cantar algumas missas e verificar se o texto era inteligível, segundo o desejo expresso por Suas Eminências”. *A Missa Papae Marcelli* foi utilizada em todas as coroações



papais até Paulo VI em 1963^[XXVII]. Palestrina compôs muito e não apenas música sacra. São quase mil obras, dentre elas 104 missas catalogadas. Dominava como poucos as técnicas da polifonia e colocava essa técnica a serviço da Igreja. Além da missa já citada, destacam-se também nos círculos eruditos, a *Missa Assumpta est Maria*^[XXVIII], combinando canto gregoriano e estilo polifônico.

Mas a Igreja não previa o surgimento de novos estilos musicais. Enquanto Palestrina ainda era vivo, nasceu Claudio Monteverdi (1567-1643), criador do gênero operístico, oriundo dos madrigais populares e de todo fascínio que o Renascimento tinha pelas tragédias gregas e que, mais tarde influenciaria o processo de musicar missas. Embora italiano, admirador de Palestrina e também comprometido com os dogmas e orientações de Trento, Monteverdi compôs a *Missa de cappella a sei voci in illo tempore* (1610)^[XXIX] com influências madrigais que já prenunciam o gênero operístico. *Orpheu* (1607) de Monteverdi é uma das primeiras obras catalogadas como “ópera” em cinco atos,

[XXVII] Audição sugerida - [Palestrina Missa Papae Marcelli](#). Acesso em 12.mar.2020.

[XXVIII] Gravação da Tallis Schollars - [Palestrina, Missa Assumpta est Maria in caelum](#). The Tallis Scholars, Peter Phillips. Acesso em 12.mar.2020.

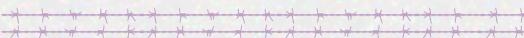
[XXIX] Gravação da Cantica Simphonia - [Claudio Monteverdi Missa da Cappella a Sei voci Missa in illo tempore](#). Acesso em 12.mar.2020.



trechos recitativos (declamações que ligam uma cena a outra) e muita teatralidade. Esse gênero próprio do final do Renascimento e início do Barroco, com árias de solistas, coro e uma voz declamativa que narra a estória ou intercala diferentes atos, foi muito bem recebido nas camadas aristocráticas em virtude do resgate de dramas gregos da antiguidade clássica. Aos poucos também foi assimilado pelas camadas populares que trouxeram os elementos cômicos. O gênero operístico trouxe diversas preocupações às lideranças eclesiásticas, quando compositores passaram a utilizá-lo para musicar de missas.

5.2. Barroco, Classicismo e Romantismo – as missas experimentais de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven

Não é fácil definir o barroco. Designa, em geral, o período posterior ao Renascimento, a partir do século XVI em que se desenvolvem nos ambientes palacianos e nas cortes uma estética de ostentação com decorações luxuosas e, na música, o surgimento de orquestras e músicas de câmara para pequenas reuniões familiares. Eram tempos de contrastes extremos entre o luxo e frivolidade das cortes aristocráticas, os anseios da burguesia emergente de também ter acesso a essas opções culturais e a miséria da grande maioria dos pobres. Tudo isso,



atuando em conjunto, reforçava sentimentos de culpa e/ou de afastamento dos princípios religiosos ensinados pela Igreja. Na música e demais artes, certos exageros se desenvolveram de modo grandioso e/ou elitista que, ao final do período, será considerado “rococó”, o exagero do barroco.

O barroco assistiu à consolidação do gênero operístico e das grandes árias para solistas, interpretadas com dramaticidade não apenas na técnica vocal, mas também nos gestos e expressões faciais. Carpeaux comenta que “o novo gênero institui a soberania do cantor: é ele, o indivíduo que está no centro, em vez do coro. É a vitória do indivíduo sobre o coro” (CARPEAUX, 1999, p.45-46). Ao mesmo tempo, as óperas eram acompanhadas por uma numerosa orquestra com diferentes instrumentos. Esse novo gênero adentra também em espaços luteranos, através da *História da Ressurreição* (1623) e *As sete palavras da cruz* (1645) de Heinrich Schuetz (1585-1672). Porém, tais obras não são propriamente “missas”, e sim “oratórios”.

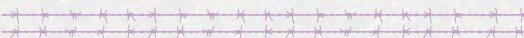
Os dois principais nomes do barroco protestante foram Handel/ Haendel (1685-1749) e Bach (1685-1750). O primeiro, trabalhando para a Igreja da Inglaterra, não compôs missas, mas hinos e oratórios, dentre eles o famoso Messias com a muito conhecida *Aleluia*. Na Europa continental, Johann Sebastian Bach compôs muitas obras para a Igreja Luterana, dentre oratórios, cantatas, hinos e *Missas Breves*, apenas com *Kyrie*



e *Gloria*, que eram admitidos na liturgia oficial de sua igreja e uma grande missa sem pretensões litúrgicas que se tornou referência na história da música: a *Missa em Si Menor* (BWV 232), composta ao longo de muitos anos e finalizada em 1749.

Conforme Grout e Palisca (1988, p. 455), “o hábito que Bach tinha de retrabalhar música já composta para novas situações constituía uma adaptação natural à pressão dos seus deveres”. Por isso não se trata de uma obra unificada. O *Sanctus* foi composto em 1724 para um oratório natalino, o *Kyrie* e o *Gloria* em 1733 e certos andamentos foram adaptados de cantatas inconclusas. Seu filho e editor, Karl Bach, a denominou “Grande Missa Católica” por conter todos os trechos do ordinário romano, embora por suas proporções não se destinasse propriamente a ser interpretada inteiramente durante o ritual.

Através dessa obra, Bach inaugura uma nova relação entre artistas (músicos e musicistas) com o texto da missa eclesíástica. O texto é tomado como base para experimentações musicais. A música, *stricto sensu*, já não está a serviço da liturgia. A relação agora se inverte: o texto da liturgia serve às experimentações musicais. A *Missa em Si Menor* é uma obra experimental, pois o compositor explora diferentes técnicas em busca de arranjos simétricos entre árias e coros. Mas há evidentes influências teológicas transpostas pelo devoto



Bach, tal como a estrutura trinitária do *Kyrie*, além do *Gloria* e do *Credo*, ambos com nove movimentos que sugerem três vezes a Trindade. Há diversas gravações disponíveis no *youtube* para audição^[XXX].

O chamado “período clássico”, ou Classicismo foi muito fértil no gênero musical “missa”. Joseph Haydn (1732-1809) compôs dezenove missas, sendo a mais famosa a *Missa Sanctae Caeciliae em Dó Maior* (1769-1772), combinando canto gregoriano e polifônico e a *Missa de Mariazelli* (1782), uma sinfonia. Em geral todas são festivas, exigindo orquestra completa, coro e, pelo menos, quatro solistas. Segundo Grout e Palisca (1988, p. 526), “as missas de Haydn, tal como as de Mozart e da maioria dos restantes compositores setecentistas do sul da Alemanha, têm um carácter flamejante, que não deixa de apresentar afinidades com a arquitetura das igrejas barrocas austríacas onde eram executadas”.

Na *Missa Sanctae Caeciliae em Dó Maior*, o *Kyrie* tem três movimentos, o *Gloria* nove, o *Credo* três, com árias, quartetos de vozes e coro, o que faz alguns musicólogos identificarem influências não somente teológicas, mas também pitagóricas. O *Sanctus* requer um coro *fortissimo*, enquanto o *Agnus Dei* exige um potente e técnico baixo que solicita

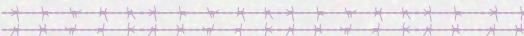
[XXX] Audição sugerida, com regência de John Gardiner - [Bach - Mass in B Minor | John Eliot Gardiner \(2015\)](#). Acesso em 02.abr.2020.



dramaticamente *qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. Apesar de funcionalmente “eclesiástica”, a obra já apresenta muitas influências operísticas no acompanhamento orquestral e em trechos como o *Laudamus te* (quinto movimento do *Gloria*) ou o *Quiniam* (oitavo movimento do *Gloria*) cujos solos de soprano exigem pleno domínio do diafragma para segurar o fôlego enquanto são entoadas várias notas na mesma sílaba, além do sétimo movimento do *Gloria* (o *Domine Deus* com baixo operístico). Trata-se de uma obra realmente grandiosa, que merece atenta audição^[XXXI].

Na mesma época de Haydn, Mozart (1756-1691) também compunha missas breves. O termo “missa breve” indica sua funcionalidade litúrgica, pois geralmente exige poucos recursos, facilmente encontrados em qualquer igreja, como um quarteto vocal e órgão. Mozart compôs dezessete missas, dentre breves e solenes (mais longas e exigentes, com orquestração, solistas com apurada técnica e coro), mas essas últimas sempre na linguagem sinfônico-operística com acompanhamento orquestral. As mais conhecidas são a *Missa breve em si bemol maior, K 275*, cuja introdução com estilo operístico italiano foi considerada demasiada-

[XXXI] Audição sugerida da missa completa interpretada pelo Christian Crozes e gravada na Catedral de St. Etienne em Toulouse - [Joseph Haydn - Missa Sanctae Caeciliae - 27 03 2010](#). Acesso em 04. abr. 2020.



mente ousada para a época^[XXXII] e a *Missa em Dó Maior K 317*, mais conhecida como *Missa da Coroação* (1779).

Embora Mozart, como todos os demais músicos das cortes, compusesse por encomenda e remuneração, Grout e Palisca (1988, p. 533) asseguram que “todas suas missas foram criadas aparentemente para responder a uma necessidade interior”. A *Missa da Coroação*, por exemplo, teria sido composta para pagar uma promessa. Além de apresentada em vários espetáculos, foi também executada em uma missa litúrgica no Vaticano, rezada pelo Papa João Paulo II em 1985, regida pelo maestro Herbert von Karajan, conduzindo a Orquestra Filarmônica de Viena e o Coral da Capela Sistina.^[XXXIII]

As missas “solenes” são de difícil funcionalidade litúrgica, seja por sua duração temporal ou pelas exigências inerentes à obra. A *Grande Missa em Dó Menor K 427*^[XXXIV], por exemplo, mesmo incompleta (falta boa parte do *Credo* e o *Agnus Dei*) requer uma grande orquestra, dois coros, duas solistas

[XXXII] [Audição sugerida -Mozart: Missa brevis en si bémol Majeur K 275 \(Orchestre philharmonique et Choeur de Radio France\)](#). Acesso em 03.abr.2020.

[XXXIII] [Audição sugerida - Mozart - Missa Brevis in C, K. 317 \[complete\] \(Coronation Mass\)](#). Acesso em 05.abr.2020.

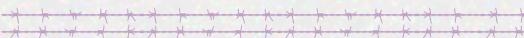
[XXXIV] [Sugestão de audição com o coral da Baviera, regência de Leonard Bernstein - W.A.Mozart - messa k427 - bernstein](#). Acesso em 17.mar.2020.



sopranos, um solista tenor e um solista baixo. Trata-se de uma experimentação musical grandiosa, explorando variadas possibilidades musicais, além das potencialidades fonéticas do grego, latim e hebraico com o prolongamento de vogais e toda a atmosfera mística que um texto religioso em “língua estranha” proporciona.

No Romantismo, período marcado culturalmente pela individualidade e certo saudosismo que vibrava entre o recolhimento sereno na subjetividade e a impetuosidade tempestuosa, muitos compositores se aventuraram na tarefa de musicar missas. Franz Liszt (1811-1886), sempre oscilou entre a paixão por Marie D’Alugou e a vida religiosa. Na maturidade, fez votos de leigo franciscano e passou a trabalhar na *Missa Choralis*, finalizada quando já havia se retirado para a reclusão no Convento Madonna del Rosario (MASSIN, p. 754). Compôs quatro missas e um *Requiem*. Bruckner (1824-1896) compôs oito missas. Charles Gounoud (1818-1893), do romantismo francês e que também sempre balançou entre a dedicação à música e ao sacerdócio, compôs dezessete missas. Outros “românticos” que se aventuraram nesse terreno foram Verdi, Dvorak, Puccini e Berlioz^[XXXV].

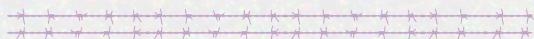
[XXXV] Uma longa, mas incompleta (faltam várias missas brasileiras, latino-americanas, africanas, asiáticas e as “pós-modernas”) lista de missas musicadas em diferentes períodos pode ser encontrada em verbete da *wikipedia* - [Liste von Messen](#).



Porém, o nome mais conhecido do romantismo é Beethoven. Dentre sua vasta obra, interessa-nos a *Missa Solemnis*, Opus 123, composta entre 1819 e 1822. Antes, compusera outra missa pouco conhecida em 1807, mas a *Missa Solemnis* faz jus ao nome. Grout e Palisca (1988, p. 562) a consideram “uma gigantesca sinfonia vocal e instrumental”. Dividida em cinco movimentos, extrapola totalmente o que é possível encontrar mesmo em uma grande Catedral: solistas extremamente técnicos, um enorme coro, orquestra de cordas, flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes, trombones, timbales, *cornos de bassetto* e, naturalmente, órgão. Embora respeite a sequência do Ordinário, o tempo estimado de duração é mais do que longo para uma liturgia convencional^[XXXVI], afigurando-se mais como um espetáculo.

Não por acaso, a missa de Beethoven foi proibida durante muito tempo nas igrejas católicas. Até hoje, quando essas três grandes missas – a de Bach, a de Mozart e a de Beethoven – são apresentadas em teatros eruditos, costuma-se dividir a performance em dois atos para que o auditório, regente, solistas, músicos e musicistas descansem e recuperem o fôlego e as energias. Trata-se de obras muito

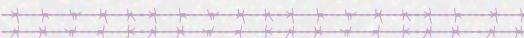
[XXXVI] Sugestão de audição, com a Filarmônica de Viena (regência James Levine e participação especial de Plácido Domingo, Kurt Moll, Cheryl Studer e Jessye Norman) em [Beethoven - Mass in D major, Op.123 “Missa solemnis”](#). Acesso em 16.mar.2020.



mais importantes pela musicalidade que propriamente pela funcionalidade litúrgica. Essas missas podem ser consideradas “fronteiriças” porque ajudaram no processo de autonomização do gênero. A partir delas, a missa descola-se da função litúrgica, abrindo espaço para descolamentos posteriores como a *Grande missa de Réquiem opus 05* (Berlioz), o *Réquiem alemão* (Brahms) e a *Missa Canônica em Dó Maior* (também de Brahms), as missas atonais contemporâneas, as missas minimalistas e as “missas étnicas”.

5.3 O Romantismo tardio – Berlioz, Gounoud, Liszt

Ainda no final do período romântico outras missas e réquiens merecem destaque. Nessa época, culturalmente falando, a palavra “missa” já não era de domínio exclusivo da Igreja Católica Romana. A missa, enquanto gênero musical tornara-se também espetáculo, apresentada em teatros e que prescindia do acompanhamento e legitimação de qualquer sacerdote. O texto poderia, agora, ser trabalhado por cristãos e não-cristãos que reconhecessem a densidade teológica das palavras e a atmosfera mística que evocam ou que simplesmente reconhecessem as múltiplas possibilidades que as chamadas “línguas mortas” oferecem à música. Por isso Berlioz (1803-1869), notoriamente agnóstico, podia declarar: “Se toda minha obra estivesse ameaçada de ser queimada e me fosse dado salvar uma, eu esco-



lheria a *Missa dos mortos - Requiem*” (apud MASSIN, p. 705). Estamos aqui em um momento singular: o gênero musical “missa” se afirma de modo autônomo, sem nada depender da permissão ou da legitimidade oficial da Igreja. O gênero se “desencanta” para se reencantar com valores próprios, questionando a tradicional compreensão de sagrado-e-profano. A *Grande missa dos mortos – Requiem* (1837)^[XXXVII] e o esplêndido *Te Deum* (1855)^[XXXVIII] de Berlioz são sinfonias dramáticas, para orquestra e vozes:

Ambas as obras são de amplas proporções – não apenas na duração e no número de executantes, mas também na concepção grandiosa e no brilho da execução. Vezes sem conta se tem feito referência à orquestra de centro e quarenta executantes, aos quatro coros de metais, aos dez pares de pratos e aos dezesseis timbales que Berlioz prevê para o coro *Tuba mirum* do seu *Requiem* – e pouco se tem dito acerca do soberbo efeito musical que o compositor obtém nos momentos, relativamente raros, em que todos esses instrumentos se fazem ouvir simultaneamente (GROUT E PALISCA, 1988, p. 587)^[XXXIX].

[XXXVII] Audição sugerida - [Hector Berlioz - Requiem \(Grande Messe des Mortes\) | Coro da Rádio WDR | Orquestra Sinfônica WDR](#). Acesso em 04.abr.2020.

[XXXVIII] Audição sugerida - [H.Berlioz: Te Deum](#). Acesso em 04.04.2020.

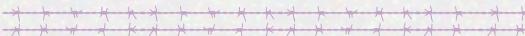
[XXXIX] Gravação na Catedral de Colônia (regência Jukka-Pekka Saraste)



Charles Gounoud (1813-1893) e Franz Liszt (1811-1886) tentaram compor missas eclesiásticas, de funcionalidade litúrgica. Mas o clima do romantismo, com forte apelo à dimensão pessoal, mesclado com sentimentos patrióticos próprios da época, prejudicou a aceitação eclesiástica de algumas de suas obras^[XL]. Apesar do sucesso da *Ave Maria* de Gounoud, até hoje presente no repertório de muitas igrejas, a *Missa de Santa Cecília* (1885) foi proibida pela Sé Romana para uso litúrgico pelo fato de Gounoud inserir, no último andamento, frases que não fazem parte do rito oficial do Missal. Quanto a Liszt, sua *Missa Festiva* para a coroação do rei da Hungria, foi considerada mais patriótica e nacionalista do que “sacra”. Julgamento semelhante por parte da Sé Romana foi recebido por compositores italianos, acusados de inserir lirismos operísticos, teatralidade e “irreverência” nas missas eclesiásticas. Em 1903, já no final do Romantismo e de fortes crises na Igreja Católica Romana, a encíclica *Motu Proprio Tra le solitudine* de Pio X, sobre música sacra fixou critérios que excluía definitivamente da música católica

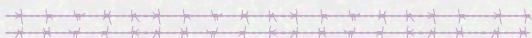
- Orquestra Sinfônica de Boston - [Berlioz: Requiem “Grande Messe des Morts”](#) - Jukka Pekka Saraste & WDR Symphony Orchestra. Acesso em 05 de maio de 2020.

[XL] Outras características culturais do romantismo tardio serão explicitadas no próximo capítulo, pois se confundem com os primeiros anos do século XX que precederam à guerra de 1914.



as obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Berlioz, Liszt, Verdi e Rossini.

A Igreja fez sua opção. Temendo a liberdade artística, preferiu o dogma e se afastou dos novos desdobramentos da arte musical. O empobrecimento litúrgico do catolicismo só foi percebido décadas mais tarde pelo Movimento Litúrgico, que recuperou com rigor acadêmico a historiografia litúrgica do cristianismo e incentivou novo diálogo com a música e as demais artes, influenciando o Concílio Vaticano II.



CAPÍTULO 6

O empobrecimento estético das missas eclesiásticas e os novos caminhos da música: do nacionalismo a Wagner

*Quem cria a música é o povo;
nós os artistas, só fazemos os arranjos*
Mikhail Glinka (1804-1857)

No capítulo anterior foram tecidos breves comentários sobre o “romantismo tardio” (periodização discutível como todas as demais), que designa a fase posterior ao falecimento de Beethoven (1827), quando Berlioz, Liszt, Gounoud e Brahms levavam o sistema tonal ao limite, e que coincide também com a ascensão de Wagner que contribui para a saturação

e extrapolação do sistema tonal. Não é possível apresentar uma data fixa que corresponda a esse período que, em geral refere-se aos últimos vinte e cinco anos de século XIX.

6.1 O clima cultural do Romantismo tardio e o enrijecimento católico

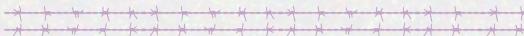
No âmbito eclesiástico, o final do século dezenove é a época de maior enrijecimento do catolicismo romano. O Concílio Vaticano I (1869-1870) estabelece a Constituição Dogmática sobre a Fé Católica (*Dei Filius*), o dogma da infalibilidade papal (*Pastor Aeternus*) e a liderança católica passa a empreender severa e intensa batalha contra o racionalismo, o materialismo e o ateísmo, exigindo dos bispos e padres maior rigor na liturgia e na fiscalização das obras catalogadas no *Index Librorum Prohibitorum* (Índice dos livros proibidos), só abolido pela Igreja Católica em 1966. Após o Vaticano I as relações da Igreja com a cultura se tornam bastante problemáticas e já no início do século XX surgem importantes documentos que passaram a balizar a relação da Igreja com as artes musicais, como a encíclica *Motu Próprio Tra le sollicitudine* (1903) sobre música sacra, a Constituição Apostólica *Divinis Cultus Sanctitatem* (1928) e a Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955), todos impondo regras para disciplinar a música litúrgica.



Grout e Palisca (1988, p. 572ss), ao analisar esse período, destacam algumas características que influenciaram os rumos da música a partir de polaridades, como que a indicar um tempo de bifurcação entre tendências opostas perante as quais era necessário se posicionar: (a) a música ou a palavra; (b) a multidão ou o indivíduo; (c) os interesses do compositor ou os interesses do público ouvinte; (d) o homem ou a natureza; (e) ciência racional ou o “irracional”; (f) o materialismo ou o idealismo; (g) a tradição ou a revolução e, finalmente (h) o nacionalismo ou a universalidade.

Algumas dessas tensões foram alvos de debates internos no campo da música em busca de certos consensos. A tensão entre música e palavra (“o conflito entre o ideal da música puramente instrumental como modo de expressão supremamente romântico, e o forte pendor literário da música oitocentista” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 574), foi atenuada pelo conceito de “música programática”^[XLI], enquanto a tensão

[XLI] “A *música programática*, (...) era música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa (...) pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição o transcendesse e fosse independente dele. A música instrumental torna-se, assim, o veículo de expressão de pensamentos que, embora possam ser sugeridos por palavras, extravasam, em última análise, o poder expressivo da palavra” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 574).



entre tradição e revolução parece ter se resolvido na obra de Wagner, musicalmente tradicional em muitos aspectos, e ao mesmo tempo completamente revolucionária em outros. Os demais conflitos, como o da tensão entre as expectativas do compositor e do público ouvinte, permaneceram abertos e até hoje irresolutos ou se acomodaram a partir das próprias opções assumidas pelos compositores.

É o caso do dilema entre urbanização e natureza. Grout e Palisca (1988) usam a expressão “homem e natureza”. Porém, nessa traiçoeira linguagem patriarcal, estão se referindo ao conflito entre os processos rápidos de urbanização descontrolada após a revolução industrial, e o progressivo afastamento da natureza, agora capitalizada^[XLII]. A maior parte dos compositores acompanhou pistas deixadas por Vivaldi (*As quatro estações*) e Beethoven (*Sinfonia Pastoral*) buscando certa afinidade mística com a natureza e todo seu potencial de força, inspiração e revelação. O mesmo ocorre com a tensão entre cientificidade e irracionalidade, que muito mais que um problema epistemológico, refletia os desdobramentos do método científico na modernidade. Grout e Palisca (1988, p. 577) observam que, “por reacção, a música desse período ultrapassou constantemente as fronteiras da racionalidade,

[XLII] “quanto mais a vida quotidiana do homem se afastava da Natureza, mais o homem se enamorava da Natureza” (GROUT e PALISCA, 1988, p. 576).



aventurando-se no terreno do inconsciente e do sobrenatural como na *Symphonie fantastique*, de Berlioz”, com novas técnicas harmônicas e um forte colorido orquestral.

No que se refere à música “sacra”, os rígidos critérios impostos pela Sé Romana afastaram muitos compositores, cantores/as, solistas e instrumentistas da esfera eclesiástica, contribuindo para o empobrecimento estético da música litúrgica católica. Nem por isso, os compositores deixaram de transmitir, através de sua arte certas aspirações religiosas difusas, não-dogmáticas e antieclesiásticas, que Grout e Palisca (1988, p. 578) consideram “religiosas num sentido vago e panteísta”, como o *Requiem* de Brahms, o *Parsifal* de Wagner e a *8ª Sinfonia* de Mahler. A propósito, Max Vignal lembra que o judeu Mahler “converteu-se” ao catolicismo para adequar-se a uma condição imposta para sua nomeação como diretor da Ópera de Viena. Inquirido por um amigo que lhe perguntara por que não escrevia uma missa, Mahler respondeu: “E o Credo?” (VIGNAL, 1997, p. 859).

6.2. A ambiguidade do nacionalismo na música - da valorização do folclore à radicalização dos totalitarismos nacionalistas

Ambiguidade é um conceito forte em Teologia e em Ciências da Religião, particularmente para quem acompanha as



reflexões teóricas de Paul Tillich^[XLIII]. O processo dinâmico de auto efetivação da vida em todas as suas dimensões sempre comporta elementos criativos e destrutivos, luminosos e sombrios. O desenvolvimento das técnicas musicais no final do século XIX não escapou à ambiguidade. Acompanhando tendências de autoafirmação dos Estados que se organizavam autonomamente, muitos compositores começaram a empreender pesquisas voltadas a recuperar elementos musicais do folclore popular, ritmos e modos próprios de cantar, até então envidados, desprezados e considerados vulgares em virtude da predominância de outros estilos que se consolidaram na Europa desde o Barroco.

O nacionalismo foi um fenômeno complexo que envolveu vários fatores, dentre eles a afirmação do orgulho pela própria língua materna. Esse movimento se inicia no final do século dezenove, adentra o século vinte e contribui para o surgimento da etnomusicologia (inicialmente chamada “musicologia comparativa”) e definida por Guido Adler como “a comparação das obras musicais, especialmente canções folclóricas dos vários povos da terra, para propósitos etno-

[XLIII] Não há condições aqui de explorar a amplitude desse conceito, pelo que remetemos as pessoas interessadas à *Teologia Sistemática*, vol. 3, cap. 1 (A vida e suas ambiguidades) de TILLICH, 2005.

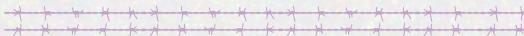


gráficos, e a classificação das mesmas de acordo com suas várias formas” (Adler *apud* CHADA, 2012, p. 1)^[XLIV].

Como todo “movimento”, é difícil referenciar o surgimento do nacionalismo musical. Aos poucos, os países nos quais se concentravam os grandes teatros e palcos para apresentação de Orquestras, começaram a ouvir a música da Noruega composta e divulgada por Grieg (1843-1907) ou da Finlândia representada por Sibelius (1865-1957). Nunca é demais lembrar que o Brasil foi representado por Carlos Gomes (1836-1896), que participou desse movimento muito mais na temática que propriamente na música com a ópera *O Guarani* que estreou em Milão em 1870 e foi apresentada em outros países da Europa. Carlos Gomes também compôs duas missas em 1854 e 1859. No século XX o nacionalismo musical se fortaleceu no Brasil, com Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe e o Movimento Armorial.

Um dos países que mais participou do nacionalismo musical foi a Rússia. Revérdy (1992, p. 818) lembra que a nação russa, “embora vaidosa de ter vencido o império napoleônico em 1812, carecia ainda de buscar a emancipação de sua cultura”.

[XLIV] No Brasil há pelo menos seis Programas de Pós-Graduação em etnomusicologia. Maiores detalhes em LUHNING, A. e TUGNY, R. 2016, e uma Associação Brasileira de Etnomusicologia criada em 2001. Sobre a história e metodologia da etnomusicologia, ver MYERS, 1992.



A causa principal dessa carência estava no regime social e político e no fosso entre a aristocracia e o campesinato, com a ausência de uma classe média. A autora informa que, na época, a nobreza russa parecia envergonhar-se da cultura de seu próprio país, e seu fascínio era pela cultura francesa, a ponto de um jornalista escrever: “... ‘Conheci inúmeros príncipes que não saberiam escrever duas linhas em russo.’ Resultado dessa francomania? A nobreza russa vivia como estrangeira em seu próprio país. Na literatura, vivia à moda francesa; na música, à moda italiana” (REVÉRDY, 1992. p. 819). Foi Mikhail Glinka (1804-1857) quem começou a valorizar cantos religiosos e populares eslavos. Ficou famosa sua afirmação: “Quem cria a música é o povo; nós os artistas, só fazemos os arranjos.” (apud REVÉRDY, 1992, p. 820). Tchaikovsky, sempre que acusado de “trair” a alma russa, respondia: “sou russo, russo até a medula”.

Na atual República Tcheca, as canções populares eram há tempos expressão de lutas sociais e de revolta patriótica contra a dominação estrangeira. No Romantismo tardio, Bedrich Smetana (1824-1884) dedicou-se a estudar o folclore musical de seu povo, recolhendo cantos camponeses para integrá-los em suas obras, no que foi seguido por Antonin Dvorák (1841-1904). Na Espanha, o compositor Felipe Pedrell (1841-1922) resgatou elementos da cultura flamenca.



O movimento nacionalista foi determinante para o futuro da música. Enquanto a Igreja Católica Romana afastava-se das noções teológicas de “catolicidade” e “universalidade” apegando-se a uma tradição musical tipicamente romana derivada de Palestrina, a música realizava o que a instituição não conseguia ou não pretendia realizar.

Os movimentos nacionalistas, porém, não ficaram imunes à ambiguidade, primeiramente das tensões que levaram à Primeira Guerra Mundial e, posteriormente ao nazifascismo alemão e italiano. A recepção da música de Wagner, por exemplo, até hoje sofre bastante preconceito em virtude da admiração que Hitler nutria pelo compositor e pela utilização de sua música na propaganda nazista coordenada por Joseph Goebbels.

6.3 - O enigma de Wagner: a ambiguidade das aspirações religiosas e a busca por uma arte redentora para além do artificialismo institucional

Richard Wagner (1813-1883) morreu cinquenta anos antes da ascensão do nazismo. Até hoje há muitos debates sobre sua suposta ascendência judaica (atribuída a um *affaire* de sua mãe) e seu antissemitismo, declarado em “O Judaísmo na música”, ensaio de 1850 no qual ataca a influência judaica na cultura musical alemã. Detalhes de sua biografia



particular à parte, o fato é que dominou o cenário musical do Romantismo tardio e foi um dos precursores dos posteriores desenvolvimentos do atonalismo, serialismo e dodecafonismo na música contemporânea. Dentre sua enorme produção musical, destacam-se as óperas. A que Hitler mais admirava, e que assistiu dezenas de vezes era *Rienzi*, o *último dos tribunos*, de 1840, baseada na narrativa de um personagem popular da Itália medieval que enfrenta os nobres em defesa do povo oprimido. O *libreto* original, preservado na biblioteca particular de Hitler, foi destruído em 1945. Curiosamente, ao final da narrativa, o “herói Rienzi” é tido como traidor e acaba morto pelo próprio povo (MILLINGTON, 1995, p.311).

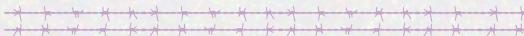
Em 2013, o maestro Nelson Gomes defendeu uma Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião na UMESP, da qual tive a honra de participar na condição de examinador-externo, sobre a música de Wagner na perspectiva teológica de Paul Tillich (GOMES, 2013). Nessa pesquisa, o autor ressalta que Wagner sempre foi fascinado pela ideia da redenção e que a busca pela regeneração do ser humano perpassa toda a sua criação. Em sua juventude, quando foi Mestre de Capela em Dresden e compôs a *Ceia de amor dos apóstolos*, para coro masculino na qual a Eucaristia era apresentada como símbolo do direito de todos ao pão (GOMES, 2013, p. 21). Mais tarde, influenciado pela leitura de Feuerbach (especialmente *A essência da reli-*



gião, na qual o filósofo defende que todas as ideias e noções de Deus ou deuses são pura projeção humana), Wagner afastou-se do cristianismo institucionalizado, ainda que muitos temas religiosos não deixassem de lhe preocupar.

Envolto nas tensões acima expostas entre música ou palavra, urbanização ou natureza, ciência racional ou o irracional, tradição ou revolução, Wagner intui que a esfera religiosa estava sendo substituída, na sociedade burguesa, pela busca de redenção através da indústria e do lucro, e que os próprios discursos das instituições cristãs corroboravam com esse processo. Em 1849 escreveu *A arte e a revolução*, no qual critica não apenas o cristianismo institucionalizado, identificado por ele como uma falsa aparência de religião na sociedade burguesa, mas também as formas seculares de preencher o vazio religioso de seu tempo:

É assim que hoje em dia se podem observar os horrores de uma encarnação perfeita do espírito do Cristianismo, por exemplo, numa fiação de algodões, onde Deus se tornou indústria para benefício dos ricos e onde o pobre trabalhador cristão só é mantido vivo até o momento em que as celestiais constelações empresariais se decidam pela piedosa necessidade de o dispensar para um mundo melhor. (WAGNER, 2000, p.74).



Trata-se de um curioso texto, no qual, propõe-se a promover uma arte revolucionária, que pudesse ser recebida como expressão de redenção e salvação, capaz de libertar o espírito humano das forças opressivas da sociedade^[XLV]. Nesse texto acusa artistas regidos pelo dinheiro, dispostos a criar obras em troca do lucro obtido de seus mecenas^[XLVI] e anuncia a busca de uma música que se elevasse acima das ruínas da relação entre arte e capital.

Anos mais tarde, quando já havia concluído a tetralogia *O anel dos nibelungos* e a sua última obra *Parsifal*, escreve o ensaio de 1880 - *Religion and art* (WAGNER, 1994) - reaproximando-se das narrativas originárias do cristianismo por seu

[XLV] “Queremos libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salaríato generalizado e da alma pecuniária que o faz viver, para elevar-nos ao plano de uma humanidade livre criadora e dotada de uma alma universal radiante. Queremos deixar o esforçado fardo do trabalho quotidiano na indústria para nos tornarmos todos homens fortes e belos, senhores de um mundo transformado, ele também em fonte inesgotável do mais elevado gozo artístico” (WAGNER, 2000, p.85).

[XLVI] “Qual o motivo da revolta de um arquiteto que é obrigado a esbanjar a sua criatividade com encomendas de caserna, ou de prédios de arrendamento? Qual a causa da ofensa sentida pelo pintor que tem de retratar a carantonha repugnante de um milionário, sentida pelo compositor que tem que escrever obras de circunstância, pelo escritor que se vê na obrigação de inventar romances de aluguel? Onde radica o sofrimento dos artistas? Na necessidade de dissipar a criatividade em benefício do ganho e de fazer da atividade artística uma forma de salaríato” (WAGNER, 2000, p.101).

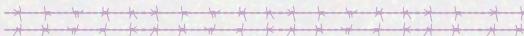


caráter mítico, ainda que criticando a artificialidade com a qual os dogmas encobrem essa narrativa:

Poderia se dizer que ali onde a religião cristã se faz artificiosa, está reservado à arte salvar o núcleo substancial, penetrando nos símbolos míticos, segundo seus valores simbólicos, nos quais reconhece através de sua representação ideal, a verdade ideal que neles se esconde. (WAGNER, 1994, p.213).

Esse ensaio teria sido o motivo do rompimento da amizade com Nietzsche, que declarou: “senti seu lento e insidioso retrocesso ao cristianismo e à Igreja como uma afronta pessoal” (MACEDO, 2006, p. 13). Não é possível afirmar se Wagner estava a par das declarações dogmáticas do Concílio Vaticano I encerrado dez anos antes, mas a denúncia de artificialidade do cristianismo está intimamente ligada à substituição da narrativa originária (mito) pela narrativa secundária (dogma), que busca explicações racionais para elementos que só são assimiláveis a partir da fé:

Está claro que se a fé de Jesus tivesse ficado como patrimônio dos pobres, o dogma cristão teria chegado a nós como a mais simples das religiões [...] e todas as confusões incríveis, produzidas pelo espírito das seitas nos primeiros séculos de vida do cristianismo, não foram mais que lutas sem fim, empreendidas pelos



ricos de espírito para se apropriarem da fé dos pobres de espírito, desviando e distorcendo a verdadeira substância das coisas com a violência dos conceitos. (WAGNER, 1994,p.215).

Conforme Gomes (2013, p.13), “é aí que a religião encontra o auxílio da arte, que se limita a revelar à contemplação dos sentidos aquelas pretendidas verdades reais dos símbolos” e cita o próprio Wagner: “Enquanto para o sacerdote é importante que as alegorias religiosas sejam consideradas realidades de fato, isto não importa de modo algum para o artista, o qual, sem evasivas, apresenta livremente a sua obra como sua própria invenção” (WAGNER, 1994,p.213).

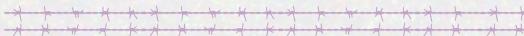
Tipicamente romântico em seu ensaio, Wagner refere-se à expressão “reino de Deus” como um conceito oposto aos reinos desse mundo baseados no dinheiro e no poder e a Jesus como “um ser divino” que chamava a si os pobres e oprimidos, sem deles exigir uma explicação metafísica do mundo. Lamenta que a Igreja tenha optado por substituir “uma fé destinada a ser acolhida pelo sentimento” em prol de uma fé guiada pelo assentimento conceitual a reflexões filosóficas, e ao final conclama para que, “com o coração voltado para o Salvador”, a memória cristã seja alimentada e nutrida não pela lembrança de grandes feitos e conquistas, mas pela atenção ao sofrimento dos excluídos.



Tais frases em nada devem aos textos dos teólogos da libertação que preconizavam a opção pelos pobres: “Não aos heróis vencedores, mas aos vencidos pertence a nossa compaixão”. (WAGNER, 1994,p.246).

Nessa época de sua maturidade, Wagner também já estava profundamente impregnado pela leitura de textos budistas, acompanhando toda uma redescoberta das tradições religiosas orientais, empreendida por pesquisadores que delinearum rumos futuros para as Ciências da Religião. Anos antes, Max Muller publicara *Mitologia comparada* (1856) e *Introdução à Ciência da Religião* (1873). Um ano antes do livro de Wagner, fora lançado o compêndio *Livros sagrados do Oriente* (1879), que muito contribuiu para a consolidação da área na Europa^[XLVII]. Trechos do ensaio de Wagner revelam, inequivocamente, influências budistas e orientais, sobretudo quando se refere à regeneração do gênero humano por uma “consciência que tenha chegado à serenidade, na natureza que nos rodeia, se fará sempre sensível às manifestações da vontade cósmica, que se agita incessantemente sob nós, nos oceanos, nos desertos, nos insetos, inclusive nos vermes que pisamos sem percebermos” (WAGNER, 1994, p. 247).

[XLVII] Sobre a história da Ciência da Religião ver USARSKI (2014). Acesso em 09.mai.2020.



Wagner parecia estar vivendo o clímax da ambiguidade em relação a seus sentimentos religiosos. Ao mesmo tempo em que empreende um retorno às fontes (narrativas-mitos) originárias do cristianismo, demonstra profundas mágoas e ressentimentos para com a institucionalização do mesmo, seja nas formas católicas ou protestantes. Por isso empeña-se em denunciar o artificialismo alegórico das liturgias que camuflam o núcleo da religião, e sugere em tons escatológicos, que a religiosidade de matriz cristã no futuro já não teria a necessidade de conservar o culto ou a missa:

Um sacerdote poeta, o único que não mentiu, nasceu em meio da humanidade, nos piores períodos de seus tremendos erros, e voltará uma vez mais para conduzir-nos à vida renovada, indicando-nos, na realidade ideal, o Símbolo de toda coisa fugaz, quando a mentira materialista do historiador desfalecerá sob o pó dos arquivos de nossa civilização. Então não teremos finalmente necessidade de todas aquelas quinquilharias alegóricas, que até agora tem camuflado de tal modo o núcleo mais nobre da religião. E cessará por completo o teatralismo charlatão que hoje vemos pervertendo tão facilmente ao povo pobre e cheio de fantasia, fácil de deixar-se enganar, [...] decaindo da verdadeira religiosidade para um frívolo jogo do divino, de todas estas armações não teremos já então verdadeira necessidade de conservar o culto religioso. (WAGNER, 1994, p.247).



Impregnado por esse ardor místico no qual se misturavam toda sua formação musical, as memórias da narrativa cristã originária, ressentimentos com as instituições cristãs, informações adquiridas sobre religiões orientais e seus preconceitos para com o judaísmo, escreve no ano seguinte o pequeno ensaio *Heroísmo e cristianismo*, absorvendo ideias apresentadas em um estudo xenófobo e antisemita de Gobineau, intitulado *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, que deplorava processos de miscigenação, defendia a pureza racial e estabelecia a distinção entre “raças inferiores e raças superiores”.

Não é fácil opinar sobre Wagner, sobretudo em um texto de Ciências da Religião, que não emite juízos teológicos. Talvez o máximo que possamos dizer é que, na condição de artista e compositor precursor de tendências atuais da música erudita, teria sido melhor apenas compor, ao invés de escrever e, pela escrita, justificar sua arte. Essa é uma das ambiguidades da experiência religiosa e artística.

Já observei anteriormente (CALVANI, 2014) que Wassily Kandinsky, também profundamente impregnado por temas teológicos referentes às “questões últimas” que se misturavam em seu “modo religioso de ser” seguiu procedimento semelhante ao de Wagner no livro *Do Espiritual na arte*. Ambos não tinham os compromissos de coerência epis-



temológica que tentamos praticar em textos acadêmicos. Sendo pintor, Kandinsky pensava através de imagens (preferencialmente geométricas) e não a partir de conceitos, e a partir daí atribui aos artistas uma função singular, algo entre o visionário e o messiânico. Afirma que o artista “é um profeta para os que o rodeiam”, alguém mais próximo de uma dimensão “espiritual”, que, “por vezes desejaria libertar-se desse dom sublime, dessa pesada cruz sob a qual se verga” (KANDINSKY, 1996, p.32), mas que tem a função de preservar a dimensão do espírito em um mundo marcado por uma “esmagadora opressão de doutrinas materialistas” (KANDINSKY, 1996, p.28). Oriundo de uma tradição cristã, Kandinsky não consegue escapar das metáforas herdadas do glossário teológico institucional, ainda que as retrabalhe em novas categorias. Mesmo assim, é como se o vocabulário cristão falasse através dele.

Gomes (2013) também recusa interpretações que vinculem a obra de Wagner ao nazismo. Porém, essa é uma das características ambíguas do processo dinâmico da vida. Como a história é aberta, toda obra de arte é, também, “obra aberta” (ECO, 2005) porque não comporta apenas uma interpretação. A arte apresenta-se de modo indeterminado e se submete ao julgamento do público receptor que a reinterpreta e às vezes a manipula para interesses políticos e não necessariamente



estéticos. Quando Wagner morreu o nazismo ainda não existia, e Gomes lembra que, longe de qualquer apologia a poderes totalitários, em *O crepúsculo dos deuses*, o deus Wotan, apesar de todo seu poder, é humilhado e destruído exatamente por sua *hybris*. O responsável pela apresentação do ensaio de Wagner, *A arte e a revolução*, Carlos Fonseca pondera:

Os heróis wagnerianos são personagens trágicos que nunca se exprimem numa perspectiva do poder. A importância deste elemento é fundamental, pois coloca-os na direção oposta à da ideologia fascista. Condenar o poder simbolizado pelo “ouro maldito” ou pela magia de um anel não é exatamente fazer a apologia dos Estados fortes. (WAGNER, 2000, p.11).

O teólogo católico Hans Küng (aliás, muito vigiado pelo Vaticano), comentou a obra e os textos de Wagner, especialmente *O Anel dos nibelungos* e *Parsifal*, fixando-se unicamente na abordagem teológica, e afirma que “nem tudo o que se afirma sobre Wagner será adequado”. (KÜNG, 2008, p.75). Segundo Küng, ao denunciar a religião “artificial”, Wagner apontava para a necessidade de se conceber uma religião “autêntica” capaz de renovar o ser humano que, por brutalidade, delírio de poder, afã de lucro e agressividade bélica ameaça a si mesmo, e acrescenta:



Hoje em dia, nesta era de crescente ascetismo em relação ao progresso científico, tecnológico e industrial e dos tão extensos movimentos em prol de uma ‘vida alternativa’, não nos divertiremos tomando como deboche o que já então pensava Wagner que ‘somente sobre o profundo solo de uma religião verdadeira’ cabia encontrar a ‘força necessária para levar a cabo a grande regeneração’. (KÜNG, 2008, p.84).

Grout e Palisca (1988, p. 650) recordam que Wagner, através de sua técnica musical abriu caminhos para desdobramentos da música no século XX “porque conseguiu, com o seu ímpeto irresistível, sugerir, despertar ou criar nos ouvintes esse estado de êxtase absoluto, ao mesmo tempo sensual e místico, que toda a arte romântica se esforçara por alcançar”. Suas linhas melódicas e progressões de acordes são marcantes em trechos (embora raros e excepcionais por estarem integrados em um contexto tonal) onde não era possível detectar qualquer centro tonal. Bosseur (1997, p. 757) reitera tal observação ao afirmar que, “Wagner preparou a transgressão da linguagem tonal que seria realizada pelos músicos de nossos dias. A dissolução da tonalidade pelo cromatismo em *Tristan und Isolde* foi um acontecimento histórico, que prefigurava as pesquisas levadas a cabo pelos compositores da Escola de Viena (Schönberg, Berg, Webern) no século XX”.



CAPÍTULO 7

Século XX – a música livre do controle eclesiástico e as novas formas estético-musicais

As horas mais felizes de minha vida foram as que passei com os camponeses
(Bartok)

*Minha música não é moderna.
Ela é mal tocada.*
(Schönberg)

Na transição do Romantismo tardio para o século vinte, é possível observar um enorme descompasso entre a criatividade musical e a rigidez eclesiástica. O “conteúdo” dogmático exposto no Missal Romano e em sua liturgia oficial já não dava conta de conter a criatividade musical. A música pedia mais; a

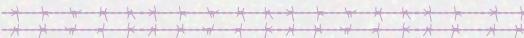
igreja oferecia o mesmo. A música solicitava novas formas de expressão. A Igreja apegava-se a formas tradicionais. Os compositores buscavam novos caminhos para a correlação entre *melos* e *logos*. Isso talvez explique a diminuição no número de missas musicadas na primeira metade do século vinte.

Havia outros riscos para artistas e músicos: a emergência de novas metanarrativas substitutivas da cosmovisão cristã ocidental. Estamos nos referindo ao surgimento de movimentos políticos totalitários cujos discursos não deixavam de ser teológicos ou teleológicos: prometiam um futuro melhor, de progresso e salvação para a humanidade desde que essa se submetesse humildemente às novas autoridades, às suas promessas de redenção e às suas formas salvíficas. O vácuo de esperança e a decantada “morte de Deus” foi enfrentado em formas políticas e sociais que reforçavam promessas de um futuro dotado de sentido. Assim, a linguagem escatológica ressurgiu, seja no messianismo marxista através do ideal da sociedade sem classes mais tarde transformada em ditadura do proletariado, ou no ideal também escatológico do III Reich nazista. Em ambos os casos, tanto no auge do nazismo ou no período mais repressivo do stalinismo, compositores foram perseguidos e a música voltou a ser vigiada e controlada para que estivesse a serviço das novas narrativas teológicas e de novas liturgias, agora patrióticas e nacionalistas.



No campo eclesiástico, a virada do século trouxe para a música novas possibilidades que a Igreja não acompanhou. Quando, na segunda metade do século XX, a Igreja Católica Romana se deu conta de sua defasagem estética e do afastamento institucional de músicos e musicistas, provocado por ela mesma, empreendeu o *aggiornamento* iniciado no Vaticano II. Nem por isso, no decorrer do século vinte, compositores deixaram de explorar temas da narrativa originária do cristianismo. Tínhamos agora, duas músicas de inspiração religiosa - uma legitimada pela Igreja; a outra, marginal, e que por isso mesmo não se apresentava na forma de “missa” com todas as partes fixas do ordinário, mas que se nutria de textos bíblicos anteriores ao surgimento da missa ou de hinos e textos litúrgicos alternativos.

O modo como utilizamos aqui os termos “música sacra” e “música religiosa”, já foi explicitado na introdução deste livro. Reitero apenas que não há qualquer objetivo de determinar normativamente o que é ou que deve ser considerado “música religiosa”. No âmbito eclesiástico, os teólogos católicos romanos ou de diferentes igrejas fazem isso a partir de seus dogmas ou dos interesses próprios da instituição. Desse modo, “música religiosa” é utilizada aqui em sentido amplo reconhecendo-a como uma expressão artística inspirada por uma experiência antropológica que



veicula certas formas de linguagem, narrativas e declarações tradicionalmente reconhecidas como religiosas.

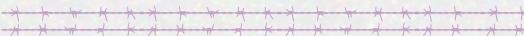
7.1. Cultura, música e religião na primeira metade do século XX

O século vinte na Europa não se inicia propriamente em 1900, mas somente após a guerra de 1914-1818. Ou seja, o tempo do calendário cronológico não correspondeu simetricamente a uma significativa mudança política e cultural naquele continente. Somente após a guerra ou no seu ocaso é que mudanças substanciais começam a ocorrer no cenário europeu, tal como a Revolução bolchevique na Rússia e a fracassada República de Weimar na Alemanha entre 1919 e 1933. Em suma, o século vinte começou tal como terminara o dezenove. Mesmo no Brasil, o evento mais significativo que marca um novo tempo nas artes e na cultura é a Semana de Arte Moderna de 1922. Antes dessa data, no Brasil, somente o poeta marginal Augusto dos Anjos (1884-1914) parecia acompanhar o processo de esgotamento da cultura e transformá-lo em literatura. O sentimento generalizado de esperada transição dos séculos pode ser exemplificado no título que Proust dá a seu romance *Em busca do tempo perdido*, escrito a partir de 1905 e que teve o primeiro volume publicado apenas em 1913. Antes dessa data, o mundo parecia dilacerar-se sem muitas esperanças.



No esgotamento do século dezenove, Dostoievski iniciara o romance *Notas do subterrâneo* (1864) com a seguinte frase: “Sou um homem doente... um homem desagradável. Creio que sofro do fígado (...) sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso” (DOSTOIEVSKI, 2003, p. 15). O “eu literário” não tem nome. É um homem subterrâneo que se dirige ao leitor de “debaixo das tábuas do assoalho”, sem conseguir definir seus sentimentos nem mesmo se autodefinir (“não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau: nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem um inseto”). O sucessor natural do homem subterrâneo é a personagem de *A metamorfose* (1915) de Kafka, que ao menos se transforma em inseto, embora não por vontade própria, mas por algum inexplicável e incompreensível destino.

Em agosto de 1914 quando eclodiu a guerra e o velho mundo do Império austro-húngaro se dissolveu, Kafka escrevia *O Processo*, só publicado após a morte do autor em 1925 e que se inicia com a frase: “Alguém devia ter caluniado a Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã” (KAFKA, 2009, p. 3). No romance seguinte, *O Castelo* (1926), o nome do herói atormentado por misteriosos poderes burocráticos é ainda mais reduzido à insignificância: apenas “K.” ou “Mister K.”, também oprimido



pela burocracia estatal, sem condições de se libertar e que desiste de ser ele mesmo, tornando-se mais uma peça da máquina burocrática. Não por acaso, em muitos idiomas a expressão “kafkiano” qualifica situações absurdas, arbitrárias e atormentadas do ser humano contemporâneo. Na mesma época, T.S. Eliot escrevia *The Waste Land*, que para muitos críticos não é somente expressão de decomposição da situação, mas uma obra de entrega ao desespero. De certo modo todas essas expressões literárias davam voz ao famoso quadro *O grito* de Munch (1893).

Na música, vivia-se o ocaso do Romantismo, um clima de certa curiosidade em torno da herança de Wagner, a busca de renovação estética através da intensificação de pesquisas de campo em ritmos folclóricos e formas populares de cantar, a valorização dos estilos musicais de culturas antes desprezadas, além de tendências esotéricas ligadas à busca de referenciais religiosos capazes de se sobrepôr ao niilismo da época. Erik Satie (1866-1925) músico de certo prestígio na transição dos séculos, compôs obras intimistas de inspiração gnóstica (*Gnossiennes*-1891^[XLVIII]) na mesma linha do impressionismo de Debussy e flutuava por interesses esoté-

[XLVIII] Sugestão de audição - [Erik Satie - Gnossiennes 1-6](#). Acesso em 09.mai.2020.



ricos diversos. Ravel, Debussy e Stravinsky divulgaram a obra de Erik Satie, considerada por Revérdy “desconcertante com suas linhas e seus ritmos simples, seus encadeamentos harmônicos inesperados, a extrema originalidade de sua linguagem que escapa a uma análise tradicional, o que punha em fúria certos ‘profissionais’ de seu tempo (...) indicando um itinerário possível para o século XX: o ‘Grupo dos Seis’ fez desse compositor anticonvencional seu padrinho espiritual” (REVÉRDY, 1994, p. 949). Satie foi adepto da ordem Rosacruz e “depois, insatisfeito, fundou sua própria seita, ‘a Igreja Metropolitana de Arte e Jesus como Guia’, que teve o defeito de não recrutar mais que um só e único adepto, ele mesmo”. (REVÉRDY, 1997, p. 947). A autora lembra que “John Cage reconhece em Erik Satie o iniciador de uma arte nova: arte que se recusa a ser levada a sério, irredutível a qualquer influência e referência cultural” (id, p. 949).

Grout e Palisca (1994) identificam quatro tendências na música da primeira metade do século vinte: (a) a continuidade das pesquisas em ritmos, estilos e linguagens populares. (b) um movimento “neoclássico” que admitia com muita cautela certos desdobramentos da música; (c) o surgimento do atonalismo, serialismo e dodecafonismo na Escola de Viena e (d) a reação a esse novo estilo de composição com a veemente defesa de um cânon musical ligado à Europa barroca, clássica e romântica. Destacamos aqui apenas a primeira e a terceira.



A primeira tendência aprofundava com métodos científicos mais rigorosos já consolidados na etnomusicologia o estudo sistemático das tradições orais. Procedeu-se assim a um estudo bem mais ordenado e metódico das tradições musicais populares. A tecnologia do “fonógrafo” (antecessor dos gravadores de fita K-7) permitia registrar com mais fidelidade e rapidez os sons e ritmos ouvidos nas pesquisas de campo e que até então, dependiam da memorização do ouvinte, que depois os transcrevia em notações de partitura, sempre lamentando ter “perdido” ou “esquecido” algo. Esse processo ajudou a superar alguns preconceitos até então arraigados na cultura europeia colonialista, que não admitiam certas “irregularidades” ou que tentavam enquadrá-las nas regras da música erudita. Consequentemente, “este conhecimento mais rigoroso levou a um maior respeito pelas características próprias da música de tradição oral” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 697).

O nacionalismo musical foi particularmente forte nas culturas eslavas. Dentre os compositores tchecos destacou-se Leos Janáček (1854-1928) que renunciou deliberadamente aos estilos da Europa ocidental em prol da música folclórica, estudando ritmos e inflexões da fala e canto de camponeses morávios. Sua última obra, já no século XX foi a *Missa Glagolítica* de 1926. Chamo a atenção para essa obra porque trata-se da primeira “missa” do século vinte a propor-se real-

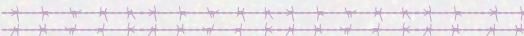


mente inculturada, pois respeita a sequência tradicional da missa eclesial, mas rejeita o latim oficial optando por uma linguagem eslava (*Kyrie* – *Gospodi pomiluj*; *Gloria* – *Slava*; *Credo* – *Veruju*; *Sanctus* – *Svet*; *Agnus Dei* – *Agnece Bozij*). No *youtube* é possível acompanhar sua audição com partitura^[XLIX].

Na Hungria, Bela Bartók (1881-1945)^[L], que muito se empenhara no resgate de ritmos eslavos, participou da resistência à ascensão do nazismo, chegando a solicitar que seu nome figurasse como “compositor judeu” (mesmo não sendo judeu). Em carta a uma amiga, escreveu: “Estamos sob a ameaça de ver a Hungria entregar-se também a esse regime de saqueadores e assassinos nazistas (...) como daqui por diante conseguirei viver neste país ou trabalhar nele, é algo que não posso imaginar!” (*apud* REVÉRDY, 1997 p. 970). Exilou-se nos Estados Unidos em 1940 onde compôs suas últimas peças e manifestou o desejo de pesquisar ritmos e cantos dos povos nativos da América. Ao final da vida declarou: “As horas mais felizes de minha vida foram as que passei com os camponeses” (REVÉRDY, 1997, p. 965).

[XLIX] Ver: [Janáček - Glagolitic Mass \(Score\)](#) . Acesso em 14.abr.2020.

[L] Bartók nasceu na Transilvânia, atual território romeno, mas que na época era a parte húngara do antigo Império austro-húngaro. Dentre várias obras, compôs a ópera *O castelo do Barba Azul* (1911), *Sonatas para violino e piano* (1921-1923), *Cantata profana* (1930) e a *Sonata para dois pianos e percussão* (1937).



Na Rússia, a pesquisa em ritmos e cantos populares foi inicialmente bem recebida pelos líderes da revolução bolchevique, interessados em insuflar sentimentos patrióticos. Ainda no século dezenove, Rimsky-Korsakov iniciara esse trabalho, no que foi seguido por Sergei Rachmaninov (1837-1946) e Igor Stravinsky (1882-1971), cuja obra *A Sagração da Primavera* (1913)^[LI] causou escândalo em Paris, não somente pelos contrastes harmônicos, mas sobretudo pelo ritmo e o forte apelo à percussão nos movimentos finais, que agredia os refinados ouvidos da burguesia parisiense^[LII]. Grout e Palisca (1994, p. 720) observam que Stravinsky libertou o ritmo da tirania da barra do compasso, ou seja, “da regularidade dos conjuntos de duas ou três unidades com acentuações fortes e fracas, e onde os acentos fortes tendiam a coincidir com as mudanças de harmonia. Stravinsky recusa muitas vezes a barra de compasso, introduzindo um esquema rítmico irregular”.

Trata-se de uma grandiosa obra de qualidade sacra (no sentido da definição oferecida no capítulo 2 – um “modo de posicionar a consciência”), própria de um tempo em

[LI] Sugestão de audição com partitura (Orquestra Filarmônica de Nova York, regência Leonard Bernstein) - [Igor Stravinsky - The Rite of Spring \(1913\)](#). Acesso em 13.mai.2020.

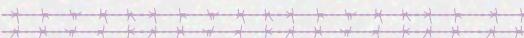
[LII] Conforme Grout e Palisca (1994, p. 720) alguns críticos musicais, na estreia, a consideraram “o cúmulo do primitivismo” ou uma “pastoral do mundo-pré-histórico”.



que compositores buscavam referências religiosas em um passado “pré-cristão”, afastados que foram das instituições cristãs pelas próprias instâncias religiosas oficiais. Além de “A sagração”, Stravinsky legou ao mundo também a fenomenal *Petruchka*, riquíssima em harmonias diatônicas, melodias e em texturas polifônicas do folclore russo, além de obras com temas bíblicos, compostas após sua reconciliação com a Igreja Ortodoxa Russa em 1926, quando os temas cristãos assumem lugar especial em sua produção musical. Embora tenha experimentado a liberdade de compor “música sacra” na tradição ortodoxa oriental que, ao contrário da romana, valoriza na liturgia muito mais a mística que o dogma, Stravinsky também sofreu também acusações depreciativas em relação à sua arte, por parte de setores do *Politburo* e do *Soviete Supremo*. O legado de Stravinsky ainda merece uma análise mais acurada e específica sob a ótica da Teologia da Cultura e das Ciências da Religião, impossível de ser aprofundado no momento.

7.2 Atonalismo, dodecafonismo e serialismo - novas formas e métodos musicais

O sistema tonal dominou a música ocidental durante séculos com a noção de “acorde perfeito”, mas no Romantismo tardio já dava sinais de esgotamento e saturação. Aparentemente,



todas as possibilidades já haviam sido exploradas pelos grandes compositores, exceto para um grupo de músicos austríacos. Faziam parte da “Escola de Viena”, Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945) que estudara etnomusicologia com o já citado Guido Adler. A partir de estudos de linhas melódicas e progressão de acordes nas últimas obras de Wagner, (especialmente o prelúdio de *Tristão e Isolda*), o grupo percebeu que se insinuava ali uma possibilidade de escapar da cadeia da tonalidade. A partir de 1907 os três teceram experiências chamadas de “atonais livres”, valorizando as dissonâncias e não as consonâncias (acordes perfeitos).

Por volta de 1922, após o término da guerra, auge do expressionismo na pintura e período do surgimento do cubismo, Schönberg dedica-se a organizar aquelas experimentações de modo mais sistemático e coerente, criando o dodecafonismo que não é propriamente um estilo musical, mas um “método de composição com doze notas relacionadas exclusivamente entre si” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 720). Dodecafônica é uma palavra que procede do grego *dodeka* (“doze”) e *fonos* (som). Portanto, valoriza os doze sons da escala cromática e não apenas os sete que sempre foram privilegiados em virtude de sua função harmônica. A partir de 1923, Schönberg começa a aplicar esse método escrevendo música baseada

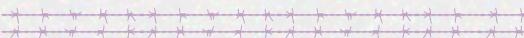


em diversas séries possíveis das doze notas, dispostas na ordem que o compositor desejasse, progressivamente ou regressivamente (de trás para frente). Desse modo aboliu a antiga hierarquia entre os doze graus da escala cromática que privilegiava os sete acordes maiores considerados “puros”. A afronta à suposta “pureza” das sete notas chamou a atenção da vigilância nazista, até porque Shönberg era judeu.

Para explicar essa teoria musical, de modo bastante simplificado, sugiro que o/a leitor/a imagine os doze graus sonoros em uma linha reta horizontal, conforme o padrão adotado - C corresponde a “Dó”, e assim sucessivamente até B, que corresponde a “Si”. O símbolo # corresponde a “sustenido”, que é equivalente a b (bemol). São “acidentes” ou “semitons”, de modo que falar em “C#” é o mesmo que falar em Db. A diferença apenas indica se nos referimos a uma nota acima ou abaixo (ou, se preferir, “à frente” ou “atrás”) na escala. Todas as notas podem ser moduladas em acordes menores ou maiores. No esquema abaixo, estão as doze notas, com o negrito destacando as que eram consideradas “puras”:

C C# D D# E F F# G G# A A# B

Agora é possível imaginar que, a partir de cada uma dessas doze notas se originem linhas verticais (para cima e para baixo), também com as doze notas. Estendendo as linhas até



seu limite máximo seria possível cruzar diversas linhas (ou séries), considerando que podem ser lidas da esquerda para a direita ou vice-versa, de cima para baixo e de baixo para cima ou transversalmente.

Além disso, se considerarmos que cada uma dessas notas permite, internamente, variações de acordes maiores ou menores, além de dissonâncias (C#7) em diferentes acordes e graus (Dm#7+) ou interconexões com outras notas, semelhantes a “miscigenações” (G/B) e com variedades (A/C#), a quantidade possível de variações e séries se torna praticamente infinita, pois cada uma pode ser utilizada em diferentes ritmos (regulares ou irregulares) e comportar variadas melodias. Abrem-se, então, possibilidades infinitas para a música. Leitores/as interessados/as poderão encontrar na internet inúmeras séries possíveis representadas em partituras ou em outros modelos.

Em certas tradições esotéricas há quem estude o dodecafonismo com um viés pitagórico, considerando o peso simbólico do número 12 que remete às “doze tribos de lahweh” e que, multiplicado por si mesmo (12 x 12) forma outro número muito forte no simbolismo da cabala: 144, que na tradição bíblica aponta para a “totalidade inumerável do povo de Deus” (ver os “144 mil” do Apocalipse). Em obras



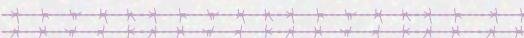
de autores de tradição judaica (ADORNO, 2006, p. 463) há pistas que, se bem percebidas e captadas pelo/a leitor/a, insinuam uma ligação de Schönberg com a tradição cabalista, sobretudo Moisés e Arão^[LIII], composta entre 1926 e 1932 e com a literatura esotérica^[LIV]. Esse é um tema que ainda merece atenção especial nas Ciências da Religião e até o momento desconheço trabalhos com esse foco. Além dessa obra, Schönberg também musicou o Salmo 130 (*De Profundis*) em 1950^[LV] iniciou a musicalização do Salmo 90 (“Senhor, tu tens sido nosso refúgio de geração em geração...”), mas faleceu antes de finalizá-lo.

O importante é que, independentemente da série adotada, as doze notas (tons e semitons) são igualmente valorizadas.

[LIII] Sugestão de audição (Orquestra Filarmônica Nacional da Hungria) - Arnold SCHÖNBERG - Moses und Aron. Acesso em 19.mai.2020.

[LIV] Basta lembrar os doze signos do zodíaco, os doze apóstolos de Cristo, os doze trabalhos de Hércules, os doze cavaleiros da “Távola redonda” e, para os antigos alquimistas, a multiplicação dos quatro elementos da natureza (fogo, terra, água e ar) pelos três elementos químicos básicos (sal, mercúrio e enxofre). Na Maçonaria simbólica, o número doze fecha as instruções contidas nos Rituais dos três Graus, interpretando que os dois números que formam o onze (11), também correspondentes às colunas B-J, se somados resultam em dois, número dos contrários e das oposições, “terrível e fatídico”, conforme o ritual do aprendiz. A moderação e equilíbrio dos opostos requer a adição de mais uma unidade (o próprio iniciado quando se perfila entre B e J), perfazendo o doze, quando o equilíbrio se restabelece.

[LV] Sugestão de audição - ARNOLD SCHOENBERG DE PROFUNDIS OP 50 1950. Acesso em 20.mai.2020.



A antiga “aristocracia” das sete notas “puras” agora perdia seu lugar hierárquico e compartilhava “democraticamente” o mesmo nível dos demais semitons “impuros”, anteriormente a eles subordinados. Conforme Vignal (1997, p. 975), “em qualquer música serial, os elementos ‘dispostos em série’ são teoricamente iguais por direito e estão sujeitos a leis no tocante à ordem em que aparecem e se sucedem: falou-se até, a propósito disso, em comunismo dos sons”. Portanto, em sentido geral, “atonal” designa qualquer música que não se submeta às regras do sistema tonal.

Dentre as conquistas do novo método, Grout e Palisca (1994, p. 744) destacam a expansão de novos timbres, ou “o número enorme de novos sons que passaram a ser considerados como musicalmente utilizáveis”, em todos os instrumentos e na técnica vocal (vibrato com a língua, sons falados, murmurados ou mesmo gritados). Vignal recorda que, “para ilustrar o ensaio intitulado ‘Por que a música de Schönberg é tão difícil de compreender?’ (1924), Alban Berg escolheu uma obra ainda tonal, o *Quarteto n° 1 para cordas opus 7*. Há um célebre gracejo de Schönberg a esse respeito: “Minha música não é moderna, ela é mal tocada.” (VIGNAL, 1997, p. 985). Aliás, Schönberg, mais tarde desviava-se do rótulo de “atonal”, dizendo que sua música era “pantonal”.



Mais à frente mencionaremos missas compostas a partir do método dodecafônico e do atonalismo, inclusive no Brasil por Arrigo Barnabé, um dos maiores especialistas brasileiros nesse estilo. Ainda no Brasil, esse método e seus desdobramentos foram muito estudados por Koellreutter e Guerra Peixe. Quando João Gilberto e Tom Jobim, no final dos anos cinquenta surgiram no cenário da mídia musical brasileira “popular”, seu estilo recebeu o nome de “bossa nova”, embora não se trata rigorosamente de “atonalismo” ou “dodecafonismo”. Mas o ritmo diferente do tradicional com canções repletas de dissonâncias e elogiando até os desafinados, apontava para influências atonais.

7.3 A música sob novas vigilâncias políticas, ideológicas e teológicas

A metáfora de “comunismo dos sons” aplicada à nova técnica composicional não soou bem aos ouvidos nazistas. Antes patrulhada pela Igreja, agora a música voltava a ser patrulhada por regimes políticos totalitários. Quando o nazismo se ergueu contra o que considerava “arte degenerada” (*entartete Kunst*), atingindo obras de Picasso, Mondrian, Paul Klee e outros, as músicas compostas pelo judeu Schönberg derivadas desse método também foram recriminadas e proibidas na Alemanha. Curiosamente, até mesmo na antiga



União Soviética, o método dodecafônico foi acusado de formalismo, e a metáfora “comunismo dos sons” compreendida naquele país como motim questionador da pureza revolucionária e da autoridade do *Soviete Supremo*.

Isso significa que não apenas o nazismo se apoiava em meta-narrativas de caráter semirreligioso ou de natureza explicitamente teológica. Os comunistas russos também desconfiavam do poder libertador da música. Em 1936 a música de Shostakovitch (1906-1975), foi considerada por Stalin como “grosseira, primitiva e vulgar” e ridicularizada no *Pravda*, jornal oficial do Partido Comunista.^[LVI] Em 1948, o *Relatório Zhdanov* acusou Shostakovitch de “perversões formalistas e tendências antidemocráticas estranhas ao povo soviético e a seus gostos artísticos” (OLIVIER, 1994, p. 1035), retirou os poucos direitos políticos que lhe eram permitidos e o obrigou a se retratar publicamente. Sua biógrafa comenta que, à época “ele esperava por sua prisão à noite, na porta do elevador, para que pelo menos sua família não fosse perturbada” (WILSON, 1994 p. 183). Nova repreensão pública contra o compositor foi feita em 1962 devido aos poemas musicados na *Sinfonia n. 13 opus 113*, que denunciavam os crimes cometidos por Stalin.

[LVI] O motivo foi a *Sinfonia Leningrado*. Sugestão de audição com a Orquestra Sinfônica de Frankfurt (regência Klaus Mäkelä) - [Schostakowitsch: 7. Sinfonie \(»Leningrader«\)](#) · [hr-Sinfonieorchester](#) · [Klaus Mäkelä](#). Acesso em 17.mai.2020.



Sergei Prokofiev (1891-1953) sofreu a mesma repreensão do *Pravda* em 1936. Acusado de desvirtuar o “gosto artístico” do povo russo, reagiu primeiramente com um curto artigo no qual argumentava que “todo esforço para adaptar-se ao gosto do ouvinte denota que está subestimando ao mesmo tempo seu nível cultural e a qualidade de seu gosto. A tal tentativa faltaria sinceridade; ora uma música insincera não é viável” (OLIVIER, 1994, p. 1027). Em 1948, o *Relatório Zhdanov* afirmava que “Prokofiev mostrou-se incapaz de refletir a grandeza de nosso povo”. Sem direitos políticos para escrever ou falar publicamente, a resposta do compositor veio com a opereta *A estória de um homem sincero*^[LVII].

O período entre as duas guerras, marcado pelo que Terry Eagleton designou “morte de Deus na cultura” assistiu ao surgimento de novas metanarrativas substitutivas que, do ponto de vista da Teologia da Cultura, não deixam de ter também seu caráter mítico, teológico e dogmático. São narrativas e discursos capazes de embalar multidões, insuflá-las com fervor patriótico e ódio pelos dessemelhantes através de “sociogonias” que legitimem o grupo e de promessas escatológicas de redenção. Nos estudos de religião é costume utilizarmos os termos “teogonia” e “cosmogonia” para nos

[LVII] Sugestão de - [TALE OF A TRUE MAN](#). Acesso em 17.mai.2020.



referirmos a narrativas míticas do surgimento dos deuses (teogonias) ou do cosmos (cosmogonia). Na ausência de um termo mais específico para me referir a metanarrativas que expliquem e legitimem o surgimento de um povo, raça, nação, sociedade ou Estado, proponho a expressão “sociogonia”.

Seja no totalitarismo nazifascista ou no totalitarismo stalinista essas narrativas tentaram por todos os modos e estratégias, cooptar a música tal como a Igreja o fizera para que esta estivesse a serviço do novo culto oficial, da liturgia patriótica e de dogmas políticos. Novas configurações sociais e estatais de caráter semirreligioso também necessitam de ritos que representem e atualizem suas narrativas originárias. Nazismo, fascismo e stalinismo também tiveram suas liturgias públicas, seus gestos de autoafirmação e empoderamento semelhantes às mãos levantadas em louvor nas igrejas, suas estátuas e imagens de heróis fundadores ou de seus santos e mártires.

A música, porém, escorregadia em suas melodias, questionadora em suas harmonias, lenta ou veloz em seus ritmos regulares ou irregulares, sempre encontrou meios de autoafirmação e autenticidade próprias para evitar qualquer forma de jugo religioso ou político. O poder e autenticidade da música sempre foi capaz de encantar espíritos inquietos e livres de discursos normativos. O único limite da música está em suas próprias possibilidades.



CAPÍTULO 8

O retorno de temas religiosos na música sinfônica em novas formas – tensões e perspectivas

*método de escrita musical: estudar Duchamp
(John Cage)*

O término da guerra em 1945 alterou profundamente a geopolítica da Europa. As tensões bélicas arrefeceram, mas deram lugar ao que se convencionou chamar “guerra fria”, de caráter ideológico e econômico. Os Estados Unidos da América do Norte começaram a se impor como nova potência econômica e de influência cultural enquanto antigas nações europeias assistiram à independência de suas antigas colônias na África e Ásia. Ao mesmo tempo novos levantes

de caráter nacionalista em países menores ajudaram a alimentar a indústria bélica, sem falar no alto desenvolvimento tecnológico durante a “corrida espacial” e que estão hoje popularizados nos GPS. Na segunda metade do século vinte, o rápido desenvolvimento da tecnologia trouxe à humanidade novas máquinas e instrumentos de telecomunicação, tais como os telefones sem fio e os telefones-celulares, as televisões coloridas, computadores e notebooks. Até mesmo a economia agrícola passa a depender cada vez mais de processos de automação industrial. O mundo se tornava mais dependente dessas tecnologias e o campo de cultivo da música erudita também foi afetado.

Massin (1997, p. 1143) observa que, logo após a guerra, dois fenômenos simultâneos se produziram no campo da música: a “nebulosa de Darmstadt” a partir de 1946, valorizando a música serialista, e as primeiras sistematizações do que veio a se chamar “música concreta”, “eletroacústica” e, mais tarde “música eletrônica”. Este segundo movimento, particularmente, parecia indicar que as orquestras dedicadas ao cultivo da antiga música barroca, clássica e romântica estariam com os dias contados.

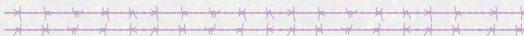
Não foi exatamente o que aconteceu. As orquestras não desapareceram, mas se renovaram, incorporando instrumentos populares como o violão, gaita harmônica, bandolim, instrumentos de percussão e novas técnicas de



execução instrumental, além de equipamentos que emitem sons, mas que anteriormente jamais seriam considerados “instrumentos musicais”, tais como pratos, painéis de alumínio, serrotes, copos de cristal com água em diferentes níveis, buzinas de automóvel e máquinas de datilografia. Leroy Anderson (1908-1975) compôs uma peça na qual o instrumento-protagonista é a máquina de datilografia e que exige extremo domínio de ritmo e interação entre orquestra e o datilógrafo-solista. Sempre que essa peça é executada surpreende o auditório ao sugerir infinitas possibilidades e aberturas para a música.^[LVIII]

Além disso, a etnomusicologia também contribuiu para a assimilação orquestral de instrumentos indígenas de sopro, berrantes de tanger gado, berimbau e instrumentos de percussão africana ou afro-brasileira, além de novas técnicas de uso da voz. George Crumb (1929-), indicado várias vezes para o *Prêmio Pulitzer*, o “Prêmio Oscar da música” e vencedor em 1967 compôs várias peças para orquestra, orquestra-e-corais, e conjunto de vozes. Dentre elas, sugerimos a audição de *Ancient voices of children* (1970), ciclo de

[LVIII] Audição sugerida (regência do maestro Miguel Roa) - [Typewriter - La máquina de escribir](#). L. Anderson. Dir: Miguel Roa. [Typewriter: Alfredo Anaya](#). A obra ficou mais conhecida pela interpretação do comediante Jerry Lewis em cena de um de seus filmes ([Jerry Lewis A máquina de escrever](#)). Acessos em 16.mai.2020.



quatro canções baseadas em textos de Lorca intercaladas por dois interlúdios musicais, instrumentos inusitados, pedras tibetanas de oração, sinos, vozes sussurradas, trilados com a língua, exploração de ecos e uma performance que exige dos músicos e musicistas não apenas técnica vocal e instrumental, mas também técnicas teatrais^[LIX].

8.1 Música eletroacústica (eletrônica) e Música concreta - expressões religiosas

Os termos acima, embora similares não são propriamente sinônimos. Referem-se a estilos diferentes, porém muito próximos e por isso, às vezes intercambiáveis. Afinal, há diversas composições em que ambos se misturam. No final dos anos quarenta o termo “eletroacústica” era mais utilizado em função da invenção em 1928 do “Ondium Martenot”, primeiro instrumento musical eletrônico com teclado, criado por Maurice Martenot e que emitia sons ondulantes a partir de válvulas de frequência oscilatória. Inicialmente recebido como “invenção ridícula”, os que assim a ele se referiram se espantaram quando Oliver Messiaen o utilizou na obra *Fete des Belles Eaux para seis ondas martenot*, na Feira Mundial

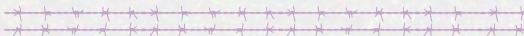
[LIX] Sugestão de audição com a necessária visualização da performance - [George Crumb - Ancient Voices of Children - Motseri, Karlsen, Dag in de Branding](#). Acesso em 17.mai.2020.



Internacional de Música em Paris (1937)^[LX]. O desenvolvimento da tecnologia dos alto-falantes, microfones, aparelhos de gravação que permitiam captar diferentes sons e fixá-los em diferentes ordens e compassos nos procedimentos de edição e mixagem fizeram com que a “eletroacústica” fosse chamada posteriormente “música eletrônica”.

A “música concreta”, por sua vez, busca a harmonização de sons diversos do meio-ambiente captados em gravações a partir de elementos materiais “brutos”, tal como o som produzido pelo choque de pedras de diferentes tamanhos e espessuras, o estilhaçar de vidros quebrados, o toque ou sopro em garrafas e taças de cristal com água, além dos sons emitidos por animais. Trata-se de uma expansão extrema do conceito de “instrumentos musicais”. Agora quaisquer elementos ou fenômenos da natureza podem tornar-se “corpos sonoros” - o som do correr das águas em um rio ou cachoeira, o choque das ondas do mar com a areia da praia ou com rochas, o som emitido por animais, o som do vento passando por aberturas de frestas em diferentes ângulos, o trepidar do fogo queimando madeira ou carvão ou o som emitido por novas técnicas vocais. A conhecida trilha sonora

[LX] Sugestão de audição - [Olivier Messiaen - Fête des Belles Eaux for Six Ondes Martenot \(1937\)](#). Acesso em 17.mai.2020.



de Enzo Morricone (*The good, the bad and the ugly theme*)^[LXI], com violões, assovios, expressões vocais e sopros mexicanos composta para um filme hollywoodiano de faroeste estrelado por Clint Eastwood (“o bom”), Lee van Cleef (“o mau”) e Eli Wallach (“o feio”), de muito sucesso nos anos setenta, exemplifica o sucesso desse estilo na indústria cultural. A antiga tensão filosófica entre “natureza e cultura” encontra agora através da música concreta, um caminho diferente para equalizar essa relação.

Massin (1997, p. 1167) informa que a música concreta nasceu de um “acidente” - o sulco de um disco-vinil obstruído que se repetia incansavelmente e que levou o músico e engenheiro de som Pierre Schaeffer a fazer experiências com vinis de 78 r.p.m. e 33 r.p.m. de vários estilos, desde música erudita ao jazz da época, inclusive gravando sons ouvidos na rotação invertida. Em 1948, Schaeffer registrou a primeira peça “concretista”: *Étude aux chemins-de-fer* (Estudo na estrada de ferro)^[LXII], curta (menos de três minutos) mas revolucionária, a partir da gravação em fita magnética de diferentes sons ouvidos na ferrovia (passagem dos trens, apitos, vento

[LXI] Audição sugerida - [The Good, the Bad and the Ugly - The Danish National Symphony Orchestra \(Live\)](#). Acesso em 16.mai.2020.

[LXII] Audição sugerida - [Pierre Schaeffer - “étude aux chemins de fer”](#). Acesso em 16.mai.2020.

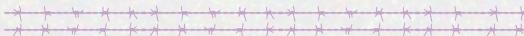


e o levantar-e-abaxar das cancelas) e dispondo-as sequencialmente. Em 1950, já em parceria com Pierre Henry, compôs e apresentou a um público estupefato, a *Symphonie pour um homme seul* (Sinfonia para um homem só), a primeira sinfonia de música concreta^[LXIII]. A obra foi acusada de destruir as apresentações presenciais de orquestras eruditas, o que não aconteceu, mesmo porque posteriormente a obra recebeu notações em partitura. Uma recriação com apresentação instrumental e vocal pelo grupo brasileiro *Personne* em 2010 pode ser conferida na plataforma *youtube*^[LXIV].

O conceito de música concreta, ao contrário do que o nome possa sugerir, não indica qualquer apologia ao materialismo ou ateísmo militante, mas a busca por novas formas de se vivenciar experiências às quais se atribui um caráter “transcendental” ou até “místico”, a depender da maneira como os compositores utilizam esses termos. Massin recorda que por ocasião da *Sinfonia para um homem só*, Pierre Henry, usa a expressão “angústia sagrada” ao escrever:

[LXIII] Audição sugerida: [Pierre Schaeffer & Pierre Henry - Prosopopée I \[1950\]](#) . Acesso em 16.mai.2020.

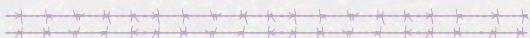
[LXIV] Audição sugerida (a partir do minuto 6:20)- [Symphonie pour un homme seul - Pierre Schaeffer & Pierre Henry](#). Acesso em 16.mai.2020.



A música deve transportar-se da esfera da arte (musicalmente falando) para o domínio da angústia sagrada. Se as convenções musicais, a harmonia, a composição, as regras, os números, o lado matemático e as formas tinham um sentido em relação ao Absoluto, hoje a música só pode ter sentido relacionada com os gritos, o riso, o sexo, a morte. Tudo isso nos põe em comunicação com o cósmico, ou o orgânico puro. Sob esse ponto de vista, a música foi muito menos longe do que a poesia ou a pintura, ela ainda não ousou destruir-se a si própria para viver. Para viver com maior intensidade, como o faz todo fenômeno verdadeiramente vivo (apud MASSIN, 1997, p. 1171).

Diga-se de passagem, o próprio Pierre Henry também compôs em 1967 uma *Missá*, porém sem utilizar o texto litúrgico ou vozes. Embora estruturada em quatro movimentos que correspondem respectivamente ao *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Benedictus*, Henry os registrou com outros títulos, segundo ele porque os sons não pertencem a qualquer religião, mas são anteriores a todas. Por isso designou-a *Messe pour le temps présent* (Missá para o tempo presente). Nesse sentido, trata-se de uma dilatação do conceito teológico de “catolicidade” (universalidade). A obra também pode ser conferida no *youtube*^[LXV].

[LXV] [Audição sugerida - Pierre Henry Messe pour le temps presente - Psyche rock 1969](#) . Acesso em 16.mai.2020.



8.2 Concretismo entrópico e “forma aberta”: aleatoriedade e indeterminismo musical em John Cage – expressões religiosas

O compositor estado-unidense John Cage (1912-1992) foi também um teórico-musical de vasta produção e que, antes mesmo do surgimento do conceito de “música concreta”, na Europa, já havia composto em 1937 a peça *Construction in metal* (Construção em metal) para gamelões, chapas de ferro e peças de freios de automóvel^[LXVI]. Interessa-nos aqui um momento específico de sua trajetória artística, quando leva o conceito de “música concreta” ao extremo. Trata-se de 4:33 (para instrumento solo, voz ou orquestra) obra registrada em 1952, na qual durante o tempo sugerido o(s) músico(s) permanecem em absoluto silêncio. Toma-se agora o silêncio como parte constituinte da música, aquele “nada” primordial sem forma e vazio, ou “vazio sagrado” sobre o qual muitas tradições religiosas se referem. Nesse sentido, a aproximação estética com o abstracionismo radical da pintura de Malevich (1879-1920), especialmente *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915) e *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) é nítida. Atento a tudo o que se oferecia nos movimentos artísticos do século

[LXVI] Audição sugerida - [John Cage - First Construction \(in Metal\)](#). Acesso em 17.mai.2020

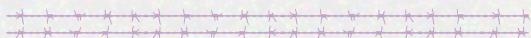


vinte, Cage anotou um método de escrita musical: “estudar Duchamp” (MASSIN, 1997, p. 1202).

4:33 é uma obra totalmente “aberta”. Sempre que apresentada, inevitavelmente, ouvem-se sons cuja procedência não está sob o domínio e controle do(s) músico(s). São os sons do próprio ambiente (alguém tossindo ou sussurrando, o ranger de uma cadeira ou poltrona) ou sons provenientes do ambiente externo (automóveis circulando, chuva etc.) e que, porventura adentrem o espaço de execução, enfim, tudo o que estiver “em torno” – *ex peri* – da execução pode ser incorporado à peça. Na obra não há sons deliberados, previstos ou notados na partitura. Trata-se de uma elasticidade total no conceito de música - tudo pode ser música, harmônica ou desarmônica, a depender de como o/a ouvinte se abre à experiência musical. Para melhor compreender a obra, sugiro uma “audição visualizada”^[LXVII].

A partir de 1956, Cage assume o indeterminismo como parte integral de seu estilo. Registra partituras plenas de indeterminação e aleatoriedade, como *Variations IV* (1963), assim anunciada: “para qualquer número de executantes, quaisquer sons ou combinações de sons produzidos por quaisquer meios, com ou sem outras atividades”. Não se trata

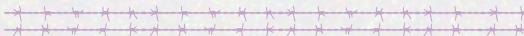
[LXVII] Sugestão de “audição visualizada” - [John Cage: 4'33" \(For Orchestra and Soloist\)](#). Acesso em 18.mai.2020.



de irresponsabilidade e anarquia total, pois Cage sempre foi muito cioso e cuidadoso ao reger ou acompanhar na condição de consultor-técnico as execuções de suas obras. A indeterminação, ao mesmo tempo em que oferece aos executantes (instrumentistas, solistas, regente) grande liberdade e margem de escolha, também lhes exige extrema competência e responsabilidade.

Essa aleatoriedade e indeterminação aumentam na proporção em que Cage, após muito estudar o método dodecafônico de Schönberg, afasta-se do que considerava “estruturas limitadoras” e passa a privilegiar o ritmo e não propriamente o tom ou mesmo a atonalidade. Agora, o que lhe parecia essencial era a noção de “tempo musical”. Por isso alguns adjetivaram a música de Cage como “entrópica”, termo oriundo da termodinâmica, e que designa uma medida que causa desordem ou aleatoriedade.

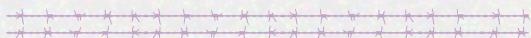
Tornava-se cada vez mais difícil aos teóricos da música, definir exatamente o método e estilo de Cage. Alguns falavam em “música experimental”, conceito rejeitado por Massin (1997, p. 1205), ao afirmar que não se trata de “experimental” na acepção científica do termo, pois “nela nada há que provar nem descobrir, e Cage não é um obstetra do som. Longe de visar a um resultado, a experiência consiste em obtê-lo diretamente, sem desvios para chegar até ele (...)



em última análise, é o conceito de obra que está sendo questionado”. Na ausência de um termo específico para definir a música de Cage, os autores optam por “forma aberta”: “o conceito de forma aberta é da maior importância para a música das duas últimas décadas” (MASSIN, 1997, p. 1166).

No Brasil, o músico, teólogo da cultura e professor de Ciências da Religião na UESP, Jaci Maraschin (1929-2009), muito se interessou pela “forma aberta” e a indeterminação sugeridas por Cage. Um de seus artigos tem o título “Meia hora de silêncio: liturgia na pós-modernidade”, inspirado no texto do Apocalipse de João 8.1 (“quando o cordeiro abriu o sétimo selo, houve meia hora de silêncio no céu”).

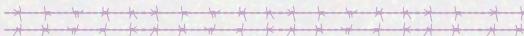
Em seus primeiros anos acadêmicos, Maraschin publicou artigos e livros ligados à “teologia da igreja”. Aos poucos, afastou-se dessa perspectiva, aderindo à “teologia da cultura” proposta por Paul Tillich. Em 1996, a ASTE (Associação dos Seminários Teológicos Evangélicos) homenageou Maraschin, que foi secretário-geral da instituição durante vinte e dois anos, com a publicação de duas coletâneas de textos de sua autoria - *A beleza da santidade* (MARASCHIN, 1996) e *Da leveza e da beleza* (2010), obras que reúnem artigos publicados em diferentes revistas acadêmicas nos anos oitenta e noventa do século vinte, e um texto até então inédito, escrito para uma conferência em Londres, na qual o autor defende uma



“liturgia *non sense*”, destinada a se contrapor às “pesadas expectativas que se lhe têm sido impostas [à liturgia cristã] pelo racionalismo e pelo ativismo” (MARASCHIN, 2010, p. 76). Para ele, uma “liturgia *non sense* seria divertida e até mesmo pervertida. E sendo assim, torna-se ‘subversiva’ para abrir caminhos ‘subvertidos’ para a experiência do sagrado” (MARASCHIN, 2010, p. 75). Nesse sentido, “a abolição do *sense* (sentido racional) representada pelo *non* abre a liturgia para o ‘jogo e o brinquedo’ valendo-se mais de uma estética do que da ética em face do mistério, dando ênfase ao corpo e seus jeitos e sentido, muito mais na superfície do que no que talvez estivesse debaixo dela” (id, p. 76).

Trata-se de clara alusão à “indeterminação”, “aleatoriedade” e imprevisibilidade defendidas por Cage, que muito cativou Maraschin quando cursou Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS) no final dos anos cinquenta. Na mesma época, Jaci Maraschin era membro da comissão que selecionou e traduziu para o português vários cânticos gregorianos e hinos da tradição anglicana para a edição do HINÁRIO OFICIAL DA IGREJA EPISCOPAL BRASILEIRA (1962)^[LXVIII], utilizado em todas as paróquias

[LXVIII] A Igreja Episcopal Anglicana do Brasil teve diferentes nomes jurídicos no Brasil - “Igreja Episcopal Brasileira” (1900 a 1965), “Igreja Episcopal do Brasil” (1965-2000) e, atualmente, “Igreja Episcopal Anglicana do Brasil” (1990-).



episcopais-anglicanas do Brasil para os cultos oficiais. À época ele era o responsável final pela editoração.

A publicação do hinário trouxe um detalhe que passou despercebido durante muito tempo - a menção a um hino (número 222), que não tem título, letra ou partitura que o acompanhe. Até hoje não se sabe se o referido hino foi censurado pela hierarquia da época ou se foi mero erro de diagramação. As edições sucessivas do hinário (oficial até hoje - 2020) continuam com o mesmo vácuo entre o hino 221 (página 204) e o hino 223 (página 205), e a chapa-matriz da diagramação original se perdeu após a falência da Gráfica Metrópolis. Em 2008, quarenta e seis anos após a publicação do hinário, perguntei a Maraschin, em troca de *e-mails*, a respeito desse “vácuo”. A resposta foi sutil e enigmática: “você bem sabe que, na impossibilidade de dizer ou publicar certas coisas, às vezes deixamos pistas para as gerações seguintes...”. Teria sido uma “pista” deixada por Maraschin a partir de sua apreciação por Cage, como a sugerir, em um momento de culto oficial, que se utilizasse o hino 222, sem forma e vazio, sem conteúdo, tal como 4:33? O tema sugerido na parte do hinário, entre os hinos 227 e 226 é “adoração”. O tema está dado, mas a forma está “aberta”. Nesse caso, 4:33 poderia ser perfeitamente adaptável a qualquer parte fixa do Ordinário das missas tradicionais.



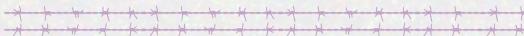
Dentre os compositores de “música religiosa” que adotaram a perspectiva de Cage, é preciso mencionar o pastor e compositor luterano, Dieter Schnebel (1930-2018), graduado em Teologia em 1955 com uma dissertação sobre Schönberg. Suas primeiras composições seguiam o serialismo e o método dodecafônico de Schönberg. A partir de 1959 adota os princípios indeterministas e aleatórios de Cage em *Glossolalie*, para vozes, sussurros, chiados e gritos. O título da obra remete à narrativa dos Atos dos Apóstolos e de cartas de Paulo relatando pessoas que, em transe, se expressavam em língua estranhas^[LXIX]. Entre 1956 e 1968 trabalhou em *Furstimmen (... missa est)*^[LXX] para vozes, *Magnificat* (1997) e uma *Missa Brevis* (2002).

8.3 A reação minimalista e o retorno a temas musicais “religiosos”

O experimentalismo ousado dos estilos eletroacústicos e concretistas não foi bem recebido por todas as pessoas que faziam parte do campo musical erudito. Muitos ainda preservavam justificáveis relações de afetividade com a

[LXIX] Audição sugerida - [Maulwerker: glossolalie 2000](#). Acesso em 14.mai.2020.

[LXX] Audição sugerida - [Dieter Schnebel FÜR STIMMEN \(...missa est\)](#). Acesso em 14.mai.2020.



antiga música tonal, harmônica, melódica, conduzida em ritmos bem definidos e que, de certo modo, evocava um passado nostálgico, aparentemente perdido no pós-guerra. Grout e Palisca observam que o século vinte alterou drasticamente certas características anteriores a ponto de torná-las quase “irreconhecíveis”:

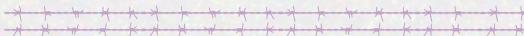
a composição, no sentido de uma obra de arte que existe independentemente de cada execução particular, deu lugar, até certo ponto, à improvisação controlada (...) a partitura deixou de ser um conjunto definitivo de instruções; o intérprete, em vez de ser um simples mediador entre o compositor e o público, tornou-se, ele próprio, em grande medida, o compositor” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 754).

Sem encontrar muitas opções de renovação na Europa da época, alguns se voltaram à etnomusicologia e partiram em busca de estilos pouco valorizados até então, oriundos das antigas “colônias” ou de outras regiões do planeta. Na década de sessenta, compositores estado-unidenses se dedicaram a pesquisas na Índia, Paquistão, Indonésia, China, Coreia(s), Vietnã e outras localidades e, a partir dessas escutas, perceberam sutilezas de ritmos e melodias que lhes pareciam oferecer um caminho alternativo aos “ruídos” dos estilos eletroacústicos e concretistas. Alguns tentaram depurar a música do excesso de sons e ruídos valorizados



por Schaeffer, Cage ou Varése. Grout e Palisca (1994, p. 751), ao comentar o conceito de “entropia”, observam que seu oposto na música é “a redundância, a redução ao mínimo de informação através da igualização e da repetição extremas”. Foi este o caminho assumido pelo minimalismo que propugnava exatamente o oposto da música concreta: a redução, ao mínimo possível, de diferentes ritmos, alterações melódicas, harmônicas e instrumentais em uma mesma composição.

É preciso certo cuidado com a expressão “*reação minimalista*”. Embora fosse, propriamente, um movimento de recuperação de alguns padrões antigos de música, não significa, necessariamente, “rejeição” a alguns avanços e experimentações concretistas ou eletroacústicos. Às vezes o/a leitor/a apressadamente delimita fronteiras e trincheiras como se os compositores fossem inimigos e combatentes. Muitas vezes a mídia, críticos musicais e o senso comum incentivam polêmicas desnecessárias que desconsideram intercâmbios musicais, esquecendo-se do fato de que muitos compositores de ambas as tendências eram e são amigos íntimos. Apesar de algumas provocações próprias à intimidade fraterna, mantinham e mantêm grande respeito mútuo que lhes proporciona, eventualmente, a oportunidade de colaborar com a tendência oposta, seja na produção, nos arranjos, execução ou em participações especiais. Músicos,



em geral, não são dogmáticos. A “dogmática” pertence à esfera teórica das instituições religiosas. Não por acaso, Philip Glass, conhecido compositor associado ao minimalismo, reclamou que essa palavra deveria ser extinta^[LXXI]. Músicos e musicistas sabem, há tempos, que sua esfera é outra, da nuvem fugidia comentada no capítulo três da primeira parte deste texto. Estão sempre abertos e dispostos a seguir “os ventos do espírito”.

Por isso, aos poucos, os minimalistas introduziram em suas composições algumas formas concretistas e às possibilidades abertas pela música eletrônica; por outro lado, alguns concretistas e/ou eletroacústicos/eletrônicos, também incorporaram a estética minimalista em suas composições. Atualmente isso está muito bem resolvido na música. No Brasil, o concretista Hermeto Paschoal várias vezes adere à estética minimalista, como se não desejasse interromper aquele ritmo e melodia, prosseguindo em uma espécie de *jazz session* com improvisações e variações em torno do tema central. O mesmo acontece com o Grupo Uakti, que oscila entre as duas tendências e com o qual Phillip Glass colaborou no álbum *Águas da Amazônia*. Na Europa, John Rutter, Jonathan Lloyd e outros, lançam mão

[LXXI] MÚSICA MINIMALISTA. Verbetes na Wikipedia - [Música Minimalista](#). Acesso em 19.mai.2020.

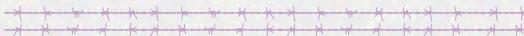


de recursos concretistas em algumas de suas composições “tradicionais”, enquanto em outros países a partir de onde o minimalismo surgiu, compositores também se apropriaram da estética concretista.

A estética musical minimalista difere da concretista e eletrônica em vários fatores tais como a repetição frequente de pequenos trechos, com variações mínimas em extensos períodos de tempo, mantendo a estaticidade tonal, harmonia constante e ritmos que lembram técnicas hipnóticas. Originou-se nos Estados Unidos da América na década de sessenta do século passado, onde era chamada “música experimental”. Philip Glass (1937) inspirou-se inicialmente na música indiana, especialmente a organização rítmica. Sua ópera *Einstein on the beach*, tem duração aproximada de quatro horas e meia. Compôs ainda outra ópera tematizando o conceito de não-violência em Gandhi^[LXXII]. Na Europa, destacam-se como compositores minimalistas, Henry Gorécki, John Tavener (1944-2013) e Arvo Pärt e todos compuseram “música religiosa”.

A estética minimalista, talvez por suas tendências nostálgicas de “retorno ao paraíso perdido” se aproximou bastante de temas religiosos, principalmente aqueles tradicional-

[LXXII] [Audição sugerida - Opera “Satyagraha” by Phillip Glass, English National Opera, London, 2007](#). Acesso em 22.mai.2020.



mente associados às narrativas originárias do cristianismo, valorizando-as em pé de igualdade com narrativas de outras tradições religiosas. Naturalmente essas escolhas acompanhavam a própria formação religiosa dos compositores.

É o caso do polonês *Henrik Gorécki* (1933-2010). Inicialmente influenciado pelas dissonâncias atonais e pelas experimentações de Stockhausen e Penderecki, sua primeira composição com tema religioso foi *Genesis II* (1963)^[LXXIII]. Na década de setenta aderiu à estética minimalista com fortes tons religiosos e políticos. Dedicou seu *Miserere para coro a capella* (1981)^[LXXIV] às vítimas da repressão estatal contra o movimento sindical polonês *Solidariedade*. A audição de ambas ajuda a perceber a radical mudança na concepção estética de sua música. A harmonia torna-se mais simplificada, a melodia prolonga-se com pouquíssimas variações e o ritmo repetitivo, lento e contínuo parece sugerir um estado de transe e desfalecimento. Nos anos setenta reaproxima-se cada vez mais da formação católica de sua infância e compõe, entre outras, *Two sacred songs* (1971), *Amen* (1975) e *Beatus Vir* (1979). A *Sinfonia n. 3 – das lamentações* (1976) fez grande sucesso de vendas na Europa e chamou a atenção pelo segundo movimento no qual se canta um louvor à Virgem

[LXXIII] Audição sugerida - [Genesis II, Op. 19 No. 2](#). Acesso em 19.mai.2020.

[LXXIV] Audição sugerida - [Misere, Opus 44](#). Acesso em 19.mai.2020.

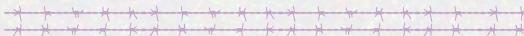


Maria escrita na Polônia em 1944 por uma jovem aprisionada pela Gestapo^[LXXV]. Dedicou muitas de suas composições a seu conterrâneo polonês Karol Wojtyła (Papa João Paulo II) e demitiu-se do cargo de professor da Escola Superior de Música de Katowice em protesto ao governo comunista por não ter permitido a visita do Papa em sua cidade.

O estoniano Arvo Part (1935-) é outro compositor minimalista importantíssimo. A invasão da Estônia pela União Soviética (URSS) em 1944 e a posterior repressão contra a Igreja Ortodoxa (que à época ficou subordinada ao Patriarcado de Moscou, mas que sempre foi profundamente nacionalista em seu país) causou grandes traumas a Arvo Part e à sua família. No conservatório em que estudou em Tallinn a partir de 1954, além de técnica música, era obrigado a assistir a uma disciplina teórica intitulada “Ciências do ateísmo.”^[LXXVI] Não por acaso, ao longo de sua carreira, temas nacionalistas, tradição religiosa e antitotalitarismo sempre reaparecem, alguns com mais densidade, outros de modo mais sutil. Nos anos sessenta arriscou-se em composições serialistas,

[LXXV] Audição sugerida - [Henryk Gorecki • Symphony No.3, Op.36 \(1976\)](#). Acesso em 19.mai.2020.

[LXXVI] Informação extraída da breve biografia de Arvo Part em site do *Centre Pompidou – Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) – documentation sur la musique contemporaine* - [Arvo Pärt](#). Acesso em 20.mai.2020.



mas depois apaixonou-se pelos antigos cantos bizantinos e gregorianos. Sua primeira obra com tema religioso foi *Credo* (1968). Nos anos setenta também adere à estética minimalista trabalhando com somente uma ou duas vozes. Em 1977 compôs três obras “religiosas”: *Cantate Domino canticum novum*, a *Missa Syllabica*^[LXXVII] e *Cantus* (em memória de Benjamin Britten, que compusera o aclamado *War Requiem* em 1962, intercalando trechos da *Missa de Requiem* com poemas de um soldado inglês morto na França).

A partir de então a profusão de obras com temáticas “religiosas” aumentou consideravelmente em sua produção musical. As mais conhecidas são o *De Profundis* (1980/2008), a *Paixão segundo São João* (1982), *Stabat Mater* (1985/2008), *Te Deum* (1985), *Magnificat* (1989), *as bem-aventuranças* (1990), *Trisagion* (1992), *Kanon Pokajanen* (1997), *Nunc Dimittis* (2001/2016), *Beatitudes* (2001), *Hino de São Joao Batista* (2004), *De pacem Domine* (2004), *Veni creator* (2006), *Missa brevis* (2009) e *Kyrie Eleison* (2010). Porém, sua lista de obras é bastante extensa e variada^[LXXVIII], incluindo obras para filmes, documentários, canções folclóricas e canções

[LXXVII] Audição sugerida - [Arvo Pärt - MISSA SYLLABICA](#). Acesso em 19.mai.2020.

[LXXVIII] A lista pode ser conferida no site oficial do Centro Arvo Part - [Arvo Pärt Works](#). Acesso em 18.mai.2020.



infantis, de modo que Arvo Part não se considera um compositor “sacro”, tampouco “místico”, como declarou em entrevista a Thomas Huizenga em 2014:

Um místico é a última coisa que quero ser. Naturalmente, esse conceito tem seu lugar e significado no cristianismo. A tradição do cristianismo oriental nos ensina a manter certa sobriedade. Aqui eu gostaria de salientar que há uma grande diferença entre misticismo e mistificação. A mistificação geralmente contém uma quantidade de exaltação e fantasia. Portanto, é melhor considerar esses tópicos com maior cautela (PART apud HUIZENGA, 2014).

8.4 Música “religiosa” para além das formas e regras eclesiais

O enrijecimento do catolicismo romano na primeira metade do século vinte, sobretudo nos documentos sobre música sacra ou litúrgica afastou muitos compositores dos círculos eclesiais, mas não inibiu sua criatividade. Alguns conseguiram manter boas relações com lideranças eclesiais. Oliver Messiaen (1908-1992), por exemplo, considerado um precursor do minimalismo, foi organista titular da *Igreja da Santíssima Trindade* em Paris por sessenta anos (de 1931 até sua morte), mas sempre encontrou empecilhos para que suas composições fossem utilizadas durante o momento da liturgia



dominical oficial. Sua música era ouvida fora do contexto litúrgico, em concertos na Igreja da Santíssima Trindade nas noites de sábados ou domingo. Sua *Messe de la Pentecôte* (Missa de Pentecostes – 1950) para órgão,^[LXXIX], apesar de toda suavidade, foi considerada por demais estranha e sem qualquer funcionalidade litúrgica, pois as palavras do texto não foram musicadas. Messiaen preferia, nos momentos litúrgicos do *Kyrie, Gloria* etc., que fosse ouvido apenas o órgão.

O catálogo de suas obras é extenso^[LXXX] e dessa vasta produção, as mais conhecidas são a ópera *Saint François d'Assise* que, embora divulgada a partir de 1950, só foi realmente apresentada em execução pública em 1983, talvez em virtude de suas 4 horas e 20 minutos de duração e a exigência de uma percussão muito competente^[LXXXI]. Outra obra, mais curta e apresentada em vários concertos até hoje é *Méditations sur le Mystère da Saint Trinité*, para órgão (1969)^[LXXXII]. Sobre a relação entre sua fé e sua música, Messiaen assim se expressou no “Prefácio à retrospectiva de suas obras” (1978):

[LXXIX] Audição sugerida - [Olivier Messiaen - MESSE DE LA PENTECÔTE](#). Acesso em 21.mai.2020.

[LXXX] List of compositions by [Olivier Messiaen](#). Wikipedia. Acesso em 21.mai.2020.

[LXXXI] Audição sugerida - [Messiaen: Saint François d'Assise \(Paris 2004\)](#). Acesso em 22.mai.2020.

[LXXXII] Audição sugerida - [Messiaen: Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité - Méditation I](#). Acesso em 21.mai.2020.



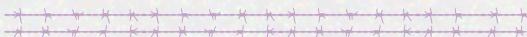
As pesquisas científicas, as provas matemáticas, as experiências biológicas acumuladas não nos salvaram da incerteza. Pelo contrário, aumentaram nossa ignorância, mostrando sempre novas realidades por baixo do que acreditávamos ser a realidade. A única realidade que existe é de uma outra ordem: situa-se no domínio da Fé. É pelo encontro com um Outro que podemos compreendê-la. Mas é preciso passar pela Morte e pela Ressurreição, o que supõe um salto para fora do tempo. Muito estranhamente, a música é capaz de nos preparar para isso, como imagem, como reflexo, como símbolo. Com efeito, a música é um perpétuo diálogo entre o espaço e o tempo, entre o som e a cor; o espaço é um complexo de tempos superpostos, os complexos de sons existem simultaneamente como complexos de cores. O músico - que pensa, vê, ouve e fala por meio desses conceitos fundamentais - pode, em certa medida, aproximar-se do Além. A música nos conduz a Deus, 'por lacuna de verdade', até o dia em que Ele próprio venha a nos deslumbrar 'por excesso de verdade'. Tal pode ser o sentido-significação e também o sentido-direção da música. (MES-SIAEN *apud* MASSIN, 1997, p. 1129).

No pós-guerra outros compositores eruditos se embrenharam nessas intrincadas relações entre música *stricto sensu* e



temas religiosos. O polonês Witold Lutoslawski (1913-1994), em função do dodecafonismo e do indeterminismo, também sofreu repressões de caráter político e teológico, primeiro no nazismo e posteriormente sob o regime stalinista. Sua *Música fúnebre em memória de Bela Bartók* (1958)^[LXXXIII] é, em vários trechos, atonal. O polonês Krzysztof Penderecki, recentemente falecido (1933-2020) aderiu à música concreta, experimentando diversos objetos como corpos sonoros (sirenes, campainha elétrica etc.) e os introduziu em peças com temas religiosos tais como *Utrenja* (O sepultamento 1970), *Ressurreição* (1971), *Magnificat* (1974), *O sonho de Jacó* (1974) e *Te Deum* (1979). Trata-se de outro compositor que sempre manteve relações próximas, mas ao mesmo tempo fugidias e evasivas em relação à instituição eclesiástica, a despeito de suas muitas obras com temas bíblicos. As primeiras - *Salmos de David* (1958), *Canon* (1962), *Stabat Mater* (1962) e a *Paixão segundo São Lucas* (1965), em função da “abertura cultural” do Vaticano II, foram elogiadas com certa cautela por setores da Cúria romana. Mas a partir de *Dies Irae* (1967), sua obra foi ignorada pela Igreja. Ainda assim, nos anos setenta compôs várias peças com temas religiosos. Além das já citadas acima, vale mencionar o *Agnus Dei* (1981), *Veni*

[LXXXIII] Audição sugerida (Orquestra Nacional da França. Regência Danielle Gatti) - [Witold Lutosławski: “Musique funèbre à la mémoire de Béla Bartók”](#). Acesso em 21.mai.2020.



creator (1987), *Benedictus* (1993), *De Profundis* (1996), *Credo* (1997) e a *Missa brevis* para coro a *capella* (2013). Na área de Ciências da Religião, a musicista, compositora e mestre em Ciências da Religião, Simei Monteiro ofereceu um profundo estudo formal, semiológico e semiótico sobre o *Stabat Mater* de Penderecki (MONTEIRO, 2012).

O alemão Karl-Heinz Stockhausen (1928-2007) foi colega de Boulez e aluno de Messiaen e fundiu atonalismo com música eletrônica e concreta. No fim dos anos sessenta, após uma forte crise pessoal que envolvia depressão e falta de inspiração criativa, voltou-se para uma busca macroecumênica, procurando inspiração em diferentes tradições religiosas. Influenciou músicos de jazz (Miles David) e do rock. Roger Waters e David Gilmours o consideram fundamental para a estética musical do Pink Floyd, sobretudo por seu *Mantra* (1970) para dois pianos, blocos de madeira e pratos^[LXXXIV]. Suas composições também se aproximam da estética de John Cage, com indeterminações e aleatoriedades. A enigmática *Trans* (1973) apresenta-se como uma “obra metafísica” (MASSIN, 1997, p. 1155), às quais se seguiram outras, baseadas nos signos do zodíaco. Sua extensa lista de obras (376 catalogadas no site oficial)^[LXXXV]

[LXXXIV] Audição sugerida - [Bars 262-298](#). Acesso em 22.mai.2020.

[LXXXV] Lista de obras registradas por Stockhausen e catalogadas no

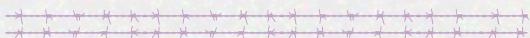


não inclui missas, mas várias obras baseadas em personagens de narrativas e expressões religiosas (Eva, Lúcifer, o anjo Miguel, Pietá) e uma *Litania* (1997).

Dentre compositores que mantiveram e ainda mantêm relações mais próximas com as instituições eclesásticas está John Rutter (1945-), mas em seu caso trata-se da Igreja Anglicana que embora preserve uma liturgia oficial como elemento de coesão social baseado em certo consenso (ou “acordo silencioso”), não prescreve ou determina oficialmente formas específicas para a mesma. Rutter faz parte de uma geração que recupera estilos musicais clássicos e românticos, com forte ênfase na harmonia, embora com melodias influenciadas pelo minimalismo. Rutter não é apenas um compositor “religioso” (compôs a ópera *Bang* – 1975 e o *Beatles Concert*, de 1977, dentre outras), mas atua também nesse campo, desde o *Gloria* (1974), o conhecidíssimo *Requiem* (1985)^[LXXXVI], *Magnificat* (1990), *Te Deum* (1990) e uma *Missa para crianças* (2003).

site oficial - [Karlheinz Stockhausen \(Complete list of works\)](#). Acesso em 22.mai.2020.

[LXXXVI] Audição sugerida com regência do próprio Rutter na Basílica da Santa Cruz e Orquestra de Câmara de Fiorentina - [Rutter: Requiem \(Conducted by John Rutter - Florence Debut\)](#). Acesso em 22.mai.2020.

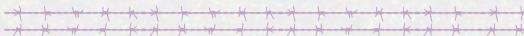


Atualmente também há compositores atonalistas que, embora utilizem o texto litúrgico do Missal, propõem formas atonais bastante alternativas, em busca do que poderiam expressar às novas gerações. É o caso do britânico Jonathan Lloyd (1948-). Sua *Mass for six solo voices* (1983) causou estranheza até mesmo nas alas liberais da Igreja Anglicana. Não foi possível encontrar a gravação aberta na plataforma do *youtube*, mas ela pode ser ouvida na íntegra em na plataforma *spotify*^[LXXXVII].

O encarte do “cd” que mantenho como documento, informa que em nenhum momento o compositor desejou ironizar, zombar ou debochar do texto da missa, mas a partir do mesmo, expressar sentimentos e vozes que a Igreja insiste em não escutar e para as quais tapa os ouvidos (LLOYD, 1983). Não há instrumentação na obra, pois como o próprio título prescreve, é obra para seis vozes solistas, femininas e masculinas.

O *Kyrie* se inicia com gritos, sussurros e anseios de sustentação de fôlego, como se as/os cantores expressassem falta de ar, sofrimento, confusão, delírios e esvaziamento de potências vitais. O *Gloria*, mais suave, chega a ser quase melodioso, indicando alguma esperança. Já no *Credo*, o baixo, com a técnica vocal do trinado, denuncia a dificul-

[LXXXVII] Audição sugerida (exige cadastro, gratuito) - [Jonathan Lloyd: Mass For Six Solo Voices/ Second Symphony](#). Acesso em 12.mai.2020.



dade em expressar afirmativamente o conteúdo teológico dogmático: “Crrrr... Crrr... Crrr...edo....”. e mantém essa base até o final, enquanto vozes ao fundo afirmam com rapidez e certa insegurança os conteúdos teológicos nos quais se deseja crer, sem efetivamente conseguir: “in... Do-do-do-mine Deo”, às vezes gaguejando, intercalando momentos de silêncio ou sem conseguir completar certas frases. O trecho *Crucifixus* é gritado com espanto, como se fosse difícil acreditar em tamanha violência, finalizando com o *Ressurrexit* em tom de alívio. O murmurado *Sanctus* insinua dificuldades até mesmo de se expressar vocalmente contrastado por uma dúbia esperança e gritos de desespero no *Benedictus*, enquanto o *Agnus Dei* parece expressar relativa (mas não total) confiança em uma morte “vicária”, finalizando com um *Amem* sussurrado e quase inaudível.

Essas missas e composições religiosas mais recentes anunciam que as formas musicais para expressar certos conteúdos ou sentimentos religiosos estão totalmente abertas em nosso tempo, e que já não há instituições religiosas capazes de enquadrá-las em padrões pré-determinados.



CAPÍTULO 9

Missas musicadas no Brasil - sagrado e profano em tensão

É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesíásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serva;

Papa Pio X (1903)

Estamos chegando dos pretos rosários, estamos chegando dos nossos terreiros,

dos santos malditos nós somos, viemos rezar (...)

Estamos chegando do chão da oficina, estamos chegando do som e das formas,

da arte negada que somos, viemos criar (...)

Estamos chegando das velhas senzalas, estamos chegando das novas favelas,

das margens do mundo nós somos, viemos dançar.

Milton Nascimento e Dom Pedro Casaldáliga

(Missa dos Quilombos)

O presente capítulo mapeia a produção de missas no Brasil a partir do que nos interessa: as tensões e conflito entre a linguagem musical e a normatização eclesiástica. Verificamos que, após um momento de certo desinteresse por parte de compositores em musicar missas, essa estagnação criativa foi superada nos anos posteriores ao Vaticano II. No final do século XX e início do XXI muitas missas surgiram, algumas recuperando estilos musicais regionais (“missa caiçara”), outras ecléticas, com grande variedade de ritmos (“missa brasileira” de Jean Kleeb), missas de cunho étnico e político (“missa dos quilombos”) e missas atonais.

9.1 Século XIX – Missas no Brasil imperial

As primeiras missas musicadas no Brasil são da época colonial, seguem padrões do barroco e do classicismo e refletem certa tensão não propriamente eclesiástica, mas derivada de influências estilísticas das escolas italianas e germânicas. Medeiros (2014) considera que as principais são a *Missa Brevis* de André Silva Gomes (1852-1844) para vozes e instrumentos, a *Grande Missa em mi bemol* e a *Missa em fá*, ambas do mineiro José Joaquim Lobo de Mesquita (1764-1805). Todas podem ser ouvidas no *youtube* ou em outras plataformas.

No Brasil-Império a principal referência musical genuinamente brasileira é o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-



1830), filho de escrava alforriada e apelidado nos ambientes racistas da corte como “padre mulato”.^[LXXXVIII] Reconhecendo seu talento Dom João VI o nomeou mestre e organista da Capela Real, o mais alto cargo para um músico na época. Porém, a transferência para o Brasil de músicos ligados à antiga corte de Lisboa muito o prejudicou. Os portugueses constantemente tentavam afastá-lo da posição, por racismo e inveja, alegando que naquele posto não deveria encontrar-se alguém “com defeito físico visível”, em alusão à sua ascendência negra. Não há espaço aqui para comentar suas principais missas - a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1810), a *Missa Pastoral para a noite de Natal* (1811), a *Missa de Requiem* (1816), a *Missa de Nossa Senhora do Carmo* (1818) e a *Missa de Santa Cecília* (1826)^[LXXXIX], mas desde que Mário de Andrade o considerou “o primeiro nome ilustre da música brasileira” (ANDRADE, 1980, p. 173), seu legado tem sido recuperado e valorizado em diferentes pesquisas, dissertações e teses (MATTOS, 1970; GOLDBERG, 2004; AFFONSO, 2005; COTTA, 2008; VIRMOND e NOGUEIRA 2011; D’ACOL, 2015).

Garcia, porém, compunha seguindo os cânones sem causar tensões estéticas. O primeiro conflito entre as aspirações ecle-

[LXXXVIII] A biografia do padre José Mauricio Nunes Garcia pode ser consultada em MATTOS, 1997.

[LXXXIX] Todas podem ser ouvidas no *youtube* em gravações de coro e orquestra nacionais e internacionais.



siásticas e a autonomia musical no Brasil-Império surgirá com o compositor lusitano Marcos Portugal (1762-1830)^[XC]. Admirador da teatralidade da escola italiana compôs óperas e obras “sacras”, dentre elas, a *Missa de Réquiem em mi bemol maior* para o funeral da Rainha Maria em 1816 no Rio de Janeiro. O caráter polêmico dessa obra deve-se ao contexto que remete aos sentimentos em relação à morte e ao que tradicionalmente espera-se de um réquiem: música “sóbria”, de caráter introspectivo e penitencial. Porém, Marcos Portugal apresentou exatamente o oposto, utilizando “todo o instrumental da orquestra da Capela Real naquele momento: duas flautas, quatro clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, trombone, tímpanos e cordas” (ALMEIDA, 2016, p. 145). Almeida analisa trechos que se inspiram em árias italianas em andamento *presto*, e a considera “uma ópera não encenada” (2016, p.143), permeada de elementos dramáticos e teatrais:

Estas influências [da ópera italiana] podem ser percebidas em uma primeira audição da obra de Marcos Portugal, que, com seus lirismos e partes solísticas envolvem o ouvinte num ambiente que, se o que escuta é desprovido de conhecimento de que se trata de uma obra sacra, em especial fúnebre, mais alude à uma apresentação de uma ópera (ALMEIDA, 2016, p. 144, colchete meu.)

[XC] Sobre a obra religiosa de Marcos Portugal, catálogo, crítica de fontes e textos ver MARQUES, 2012.

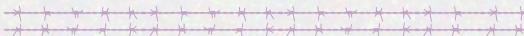


De fato, a audição de certos trechos faz lembrar uma *opera buffa* com traços cômicos à semelhança de *As bodas de Fígaro* e *O barbeiro de Sevilha* de Mozart. O/A leitor/a interessado/a poderá ouvir trechos do *Tuba Mirum* (“A trombeta poderosa espalha seu som pela região dos sepulcros”) ou o trecho *Liber Scriptus* (“Um livro será trazido, no qual tudo está registrado...”)^[XCI]. O mesmo pode ser dito do *Confutatis maledictis* (“Condenados malditos, lançados às chamas devoradoras...”), um dos trechos mais conhecidos dos réquiens, popularizado por Mozart^[XCII], mas que recebe de Marcos Portugal um tratamento dançante e alegríssimo que transgride totalmente as expectativas eclesiásticas^[XCIII]. Uma rápida audição de ambos constatará um contraste explícito. Jornais da época comentam que participantes da missa saíram da Igreja sem entender se a morte da rainha era momento de luto ou de júbilo teatral. A linguagem musical “autônoma e desencantada” subverteu a linguagem litúrgica. O músico Sigismund Neukomm assim reclamou em 1817:

[XCI] Gravação com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro - [Marcos Portugal: REQUIEM \(1816\)](#) (parte 1). O *Tuba Mirum* encontra-se a partir do minuto 19:20. Acesso em 15 de abril de 2020.

[XCII] O *Confutatis* de Mozart pode ser ouvido em: [Wolfgang Amadeus Mozart - Requiem](#). Acesso em 15 de abril de 2020.

[XCIII] Para conhecer o *Confutatis* de Marcos Portugal consultar [Marcos Portugal: REQUIEM \(1816\)](#), especialmente a partir do minuto 1:40. Acesso em 15 de abril de 2020.



Queira o céu que Sua Alteza Real e Imperial influencie aqui a ruindade da assim chamada música sacra. O deplorável trá-lá-lá de ópera bufa aqui neste lugar me aborrece tanto que evito aparecer na Capela Real. Para dar-lhe uma ideia da coisa, em vez de mil, dar-lhe-ei um só exemplo que me vem à mente agora, tirado do Requiem de 3 horas que Marcus Portogallo compôs para a falecida Rainha. (apud ALMEIDA 2016, p.144)

Ainda no Brasil Imperial, Francisco Manuel (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro, compôs a *Missa em mi bemol* e Carlos Gomes (1836-1896), antes da ópera *O Guarani* (1870), compôs ao menos duas missas em estilo operístico: a *Missa de São Sebastião* (1854)^[XCIV] e a *Missa de Nossa Senhora da Conceição* (1859).

O estilo operístico desagradava profundamente setores mais conservadores não só da Igreja, mas também da sociedade civil. Tal situação motivou uma campanha para restaurar a “dignidade e reverência” da música sacra brasileira, liderada pelo compositor Alberto Nepomuceno e pelo Visconde de Taunay. Teologicamente tratava-se também de uma faceta dos esforços de romanização das igrejas nacionais empreendido pelo Vaticano. O Brasil, pela influência jansenista no

[XCIV] Gravação da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (regência de Henrique Lian) com coro da UNICAMP: [Carlos Gomes - Missa de São Sebastião](#). Acesso em 11 de maio de 2020.

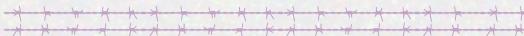


clero e a crescente presença de protestantes e maçons nos ambientes da corte, muito preocupava a Sé romana. Anos mais tarde esse grupo pressionou as dioceses do Brasil para que implantassem com mais rigor o “Regulamento para a música sacra”, publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos em setembro de 1894 e aprovado por Leão XIII. Goldberg recupera artigo de Nepomuceno no *Jornal do Commercio* de Pernambuco (15/10/1895) no qual esbravejava:

É severamente proibida qualquer peça que tenha a mais leve reminiscencia de operas theatraes ou de peças dansantes de qualquer dos generos, taes sejam: Polkas, valsas, mazurkas, minuettos, rondós, schottischs, varsovianas, quadrilhas, galopes, contradansas, etc., etc.; de peças profanas, como: Hymnos nacionaes, canções populares, eroticas ou buffas, romanças, etc., etc. (*Jornal do Commercio, Theatros e Música*, 15/10/1895, *apud* GOLDBERG, 2004, p. 7).

9.2 Século XX - da reação eclesiástica à flexibilização pós-Vaticano II – a Missa brasileira para batuke e acalanto (Carlos Alberto Pinto Fonseca) e as missas de Lindemberg Cardoso

No Brasil oitocentista, a música também se descolava da mera função de serva da liturgia, subvertendo a antiga relação de sujeição ao texto. Agora o texto litúrgico subordi-



nava-se a experimentações musicais. Não apenas no Brasil, mas principalmente na Europa, os desdobramentos técnicos e estilísticos na arte da composição musical e a admiração que causavam em certos setores da sociedade não passaram despercebidos dos setores conservadores da Igreja Católica Romana. Em 1903 o Papa Pio X publica o documento *motu proprio Tra le sollecitudini* onde se lê:

A música concorre para aumentar o decoro e esplendor das sagradas cerimônias; e, assim como o seu ofício principal é revestir de adequadas melodias o texto litúrgico proposto à consideração dos fiéis, assim o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto (...) É condenável, como abuso gravíssimo, que nas funções eclesiásticas a liturgia esteja dependente da música, quando é certo que a música é que é parte da liturgia e sua humilde serva” (PIO X, 1903).

O pontífice percebia o processo de autonomização da música e sua libertação das amarras religiosas. Seu sucessor, Pio XI, reafirma em 1928 na Constituição Apostólica *Divinis Cultus Sanctitatem*: “Importa, portanto, muitíssimo que tudo quanto seja ornamento da sagrada liturgia esteja contido nas fórmulas e limites impostos e desejados pela Igreja, para que as artes, como é seu dever essencial, sirvam verdadeiramente como nobilíssimas servas ao culto divino” (PIO XI,



1928). Em 1955, as orientações anteriores foram reforçadas por Pio XII na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*:

Daí que, o artista sem fé, ou arredio de Deus com a sua alma e com a sua conduta, de maneira alguma deve ocupar-se de arte religiosa; (...) não se pode esperar que as suas obras, destituídas de inspiração religiosa – mesmo se revelam perícia e uma certa habilidade exterior do autor – possam inspirar aquela fé e aquela piedade que convém à majestade da casa de Deus; e, portanto, nunca serão dignas de ser admitidas no templo da igreja, que é a guardiã e o árbitro da vida religiosa (PIO XII, 1955).

Em todas as declarações oficiais da igreja, prevalecia sempre a mesma atitude e o mesmo adjetivo: a música deve ser “serva” da liturgia. A despeito disso, na modernidade, gradativamente os compositores percebem que a música oferece oportunidade para múltiplas formas de expressão capazes de superar as restrições eclesiásticas e conquistar autonomia a partir de seus próprios valores internos, deixando de ser apenas um instrumento a serviço da ética religiosa, do dogma ou da instituição (WEBER, 1995).

A Semana de Arte Moderna em 1922 inspirou compositores brasileiros atentos à onda nacionalista europeia a pesquisar ritmos e melodias consideradas “folclóricas” a fim de identi-



ficar elementos que apontassem para a construção de uma “brasilidade”. Villa Lobos, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe adotaram forte viés nacionalista, mas também dialogaram criativamente com tendências e experimentos serialistas, dodecafônicos e atonais. Villa-Lobos compôs em 1937 a *Missã de São Sebastião*^[XCV], Francisco Mignone a *Missã em si bemol* (1962), Almeida Prado a *Missã da Paz* (1965) e Camargo Guarnieri a *Missã Diligite* em 1972^[XCVI]. Alguns atenderam às regras eclesiásticas, como Osvaldo Lacerda na *Missã Ferial* de 1966 para coro misto *a capella*, enquanto outros se serviram do texto litúrgico para novas experimentações sonoras.

Após o Vaticano II as regras eclesiásticas se flexibilizaram, dando oportunidade ao surgimento de missas em diversos idiomas compostas em diferentes países. Antes mesmo do Vaticano II, o padre franciscano Guido Haazen criara no antigo Congo-Belga a *Missã luba* (1958) e no mesmo ano, no Brasil, Reginaldo Carvalho (ex-aluno do grupo nacionalista de Villa-Lobos) concebeu a *Missã Sertaneja* para coro misto *a capella* com ritmos nordestinos e trechos em português coloquial (“a

[XCV] Gravação da Associação Canto Coral Direta - [Heitor Villa-Lobos: Missã São Sebastião \(1937\)](#). Acesso em 11 de maio de 2020.

[XCVI] Gravação pelo Coral Mário de Andrade em 2015 no Teatro Municipal de São Paulo, regência de Martinho Lutero Galati: [Camargo Guarnieri : Missã Diligite](#). Acesso em 13 de maio de 2020. Sobre Guarnieri ver VERHAALLEN (2001) e EGG (2018).



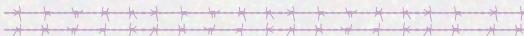
gente” em lugar de “nós” no *Kyrie* e *Agnus Dei* e “CrenDeusPai” no Credo)^[XCVII]. Em 1964 Ariel Ramirez compôs a *Misa Criola*^[XCVIII] na Argentina. Tais expressões motivaram outros a compor missas utilizando elementos da cultura popular. A partir daí começam a surgir missas “inculturadas”, tais como a *Missa Nordestina* (Lindembergue Cardoso, 1966), a *Missa em aboio* (Pedro Marinho, 1966), a *Missa Breve Tempos Novos* (Ernani Aguiar), a *Missa Pentatônica* (Ernst Mahle) e outras.

A título de divulgação para futuras pesquisas, remeto o/a leitor/a interessado, ao anexo que relaciona algumas missas brasileiras compostas no século vinte e início do século vinte e um. A localização de suas partituras depende de um trabalho praticamente de garimpo em bibliotecas, Centros Históricos, museus ou conservatório. Porém, muitas gravações poderão ser localizadas no *youtube* ou em outras plataformas de *streaming*.

Dessa profusão criativa, algumas merecem breves comentários: Em 1971, o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca compôs a *Missa Brasileira de Batuque e Acalanto*, para coro e solistas.

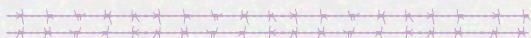
[XCVII] Análise do estilo musical e literário com trechos da partitura em SILVA (2001).

[XCVIII] A “*Misa Criolla*” foi gravada várias vezes. Os registros mais famosos são os de Mercedes Sosa (2000) e do tenor José Carreras (1996).



O texto mescla latim e português em ritmos diferentes (marcha-rancho, vira-português, samba-canção e aboio), mas não necessariamente identificados com a cultura-afro. O *Credo* reproduz cantigas de roda folclóricas como *Tutu Marambá* e *Se essa rua fosse minha*. Porém, a recepção dessa peça foi prejudicada pelo fato de o próprio maestro declarar ser uma composição “técnica”, concebida quando morou em Salvador, mas que ele mesmo, jamais frequentou ou visitou qualquer culto afro. Faltava-lhe, portanto, a metodologia já desenvolvida pela etnomusicologia, bem como a percepção de que o modo de tocar os instrumentos no batuque ritual, bem como o idioma (ioruba, banto etc.) revelam a identidade do grupo (Nagô, Angola-Congo etc.), as hierarquias e os orixás invocados. Tais fatores levaram Fernandes (2004, p. 63) a considerar que essa missa, “muito mais do que resultado de um sincretismo religioso, é produto de uma estética nacionalista”. Esse mesmo autor observa:

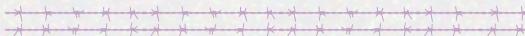
A música é essencial nos cultos dos terreiros. A comunicação entre as entidades e os iniciados necessita do som da palavra de saudação, do instrumento, do modo de se cumprimentar o santo através de uma sequência rítmica de palmas, entre outras manifestações musicais. É pelo uso da música que as distinções étnicas são observadas, revelando o tipo de nação que o terreiro está seguindo nos seus rituais religiosos. As diferenças das nações do



Candomblé são percebidas pelas preferências das línguas africanas cantadas no vocabulário religioso. O aprendizado musical faz parte da iniciação religiosa, tanto para a realização estética quanto para invocar os orixás. A música instrumental e polirrítmica é organizada pelo trio de atabaques, agogô ou gã, podendo se incluir a cabaça ou afoxé. Os poliritmos fazem parte de um aspecto sutil e complexo de grande importância dentro da estrutura do Candomblé, pois eles indicam coreografias, preferências dos deuses, oportunidades e adequações aos diferentes momentos privados ou públicos do terreiro (FERNANDES, 2004, p. 61).

Esse justo questionamento certamente está ligado ao título referencial dado por Fonseca a sua obra, pois o ouvinte mais interessado nas influências culturais espera exatamente o que a Missa não oferece: “não existem referências a orixás ou a melodias tradicionalmente associadas ao culto afro. A performance da obra não requer coreografias ou movimentos que lembrem as danças características de tais rituais” (FERNANDES, 2004, p. 62). A despeito disso, trata-se de obra de inegável qualidade musical, muito elogiada e bem recebida nos ambientes da música erudita. Em 2006 o percussionista Djalma Fonseca acrescentou notações para percussão e a missa foi gravada pelo Coro que leva o nome do compositor, dessa vez com adequada percussão^[XCIX].

[XCIX] Gravação em [Missa Afro-Brasileira \(de Batuque e Acalanto\) - Con-](#)



Nos anos seguintes compositores/as brasileiros/as continuaram criativos/as na produção de missas - algumas “inculturadas”, valorizando elementos de uma cultura ou região e outras “eccléticas”, combinando vários elementos. Não há espaço aqui para considerar a riqueza dessa produção. Apenas é possível indicar algumas composições expressivas:

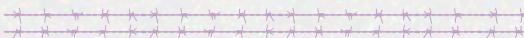
O compositor baiano Lindembergue Cardoso (1939-1989) deixou vasta obra musical. Feitosa (2010) analisou essa produção à luz do Concílio Vaticano II destacando o conflito entre religiosidade e heterodoxia no uso dos sistemas musicais. O pesquisador catalogou 110 peças de Lindembergue Cardoso. Dentre essa vasta produção destacam-se *Kyrie-Christi* (1971), *Os Atabaques de Pombagira* (1974), para coro misto *a cappella*, a *Cantata natalina Oxaguian* (1975) e a ópera *Lídia de Oxum* (1988), para oito vozes solistas, coro e orquestra, estreada em 1995, sob a batuta do Maestro Júlio Medaglia em Salvador, além de seis missas. O envolvimento do compositor com a Igreja Católica Romana levou a Arquidiocese de Salvador a convidá-lo a compor a *Missa João Paulo II na Bahia* (1980) com elementos da cultura musical nordestina, percussão de atabaques e agogô e um coro de 672 vozes que acompanhou a missa oficiada pelo Papa em 07/07/1980 na capital baiana.

[certos Harmonia](#). Acesso em 12 de abril de 2020.



9.3 Missa dos Quilombos, Missa Caiçara (Kilza Setti) e Missa Brasileira (Jean Kleeb)

O grande marco de tensões musicais entre a Igreja Católica Romana e as missas inculturadas no Brasil foi a *Missa dos Quilombos* (1981). Assumindo uma estética totalmente diferente de Fonseca, é uma das mais emblemáticas produzidas no Brasil. Concebida entre setores do clero católico progressista (Dom Pedro Casaldáliga, Dom Helder Câmara e o poeta Pedro Terra), foi musicada por Milton Nascimento resultando em produto híbrido: é, ao mesmo tempo, missa litúrgica (concebida para ser celebrada religiosamente) e espetáculo performático. Anos antes, Casaldáliga, Terra e o músico argentino Martin Coplas já haviam composto a *Missa da terra sem males*, acompanhando uma agitação provocada por novas missas compostas na América Latina e ligadas à Teologia da Libertação, tais como a *Misa Popular Nicaraguense* (1968), de M. Dávila, A. Cerpas e J. Mendoza, a *Misa Campesina Nicaraguense* (1975) de Carlos Godoy, a *Misa Popular Salvadoreña* (1978) de Guillermo Cuéllar e a *Misa Cubana* (1979) de Clara Ajo e Pedro Triana. Inspirada na tradição musical tupiniquim e guarani, a *Missa da Terra sem males* foi celebrada liturgicamente na Catedral da Sé em São Paulo no dia 22 de abril de 1979 por vários bispos autorizados pelo bispo da Arquidiocese de São Paulo, Cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, que também participou do ofício religioso.



A *Missa dos Quilombos*, enquanto ato litúrgico *stricto sensu* foi celebrada pela primeira vez no Quilombo da Serra da Barriga em Alagoas e na semana seguinte na Praça do Carmo, na cidade do Recife (PE) no local onde a cabeça de Zumbi dos Palmares foi exposta em 1695. A repercussão chamou a atenção da *Sagrada Congregação para o Culto Divino e os Ritos*, e o Vaticano proibiu sua celebração por quase uma década^[C]. Enquanto espetáculo foi apresentado em 1989 nos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro e 1992 em Santiago de Compostela, a convite da Prefeitura, como parte das “comemorações” (sic) dos 500 anos de colonização da América Latina. Em 2002 o grupo *Cia Espaço Aberto* montou espetáculo próprio com coreografias. Em 1995 voltou a ser celebrada como missa eclesial no Santuário Nacional de Nossa Senhora de Aparecida em São Paulo.

Campos (2017) analisou tecnicamente as canções dessa missa considerando a fusão entre melodia, ritmo e letra, buscando convergências e distanciamentos entre esses elementos. Canton (2009) abordou a confluência entre esquerda católica, movimento negro e MPB a partir dos

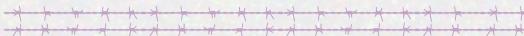
[C] “[...] uma celebração eucarística deve ser somente memorial da morte e ressurreição do Senhor e não de reivindicação de qualquer grupo humano e racial” (*Sagrada Congregação para o Culto Divino e os Ritos apud* MINAMI, 2009, p. 118). Observe-se que também houve reações contrárias por parte do Movimento Negro (ver DUARTE, 2006).



conceitos de “culturalismo”, a relação entre “passado escravista e presente de exclusão social” e da afirmação de uma identidade negra e mestiça, e observa: “Ao invés de seguir fielmente ou respeitar certa ‘originalidade’ dos ritmos afro-brasileiros, predomina no disco uma verdadeira hibridação destes com outros gêneros da MPB (CANTON, 2009, p.5)”. O pesquisador identificou baião e maracatu (“A de Ó”), ijexá (ritmo das danças de Oxum e Logum-Edé no *Kyrie*), maculelê e barravento no “Aleluiá”, sambas no Ofertório e Rito da Paz e, na “Comunhão” o opanijé, um “ritmo especial para as danças de Omolu-Obaluaiê” (id p.5).

Recentemente PESSOA, S. ANDRADE P. e ANDRADE, C. (2019) empreenderam a mais atual análise dessa missa a partir de referenciais da Teologia Negra da Libertação, da diversidade de gênero e do pós-colonialíssimo, identificando-a como “missa concerto” (p. 234)^[CI] e “ópera negra” (p. 252), que une, através da música, o campo das preocupações sociais e a reflexão teológica de modo que “as categorias abstratas são substituídas por novas formulações decorrentes da práxis, da atitude de resistência e da busca operante de libertação da população negra no continente, em sua maioria, pobre”

[CI] O gênero “concerto” estabeleceu-se no fim do século XVI a partir da alternância entre “instrumentos que porfiam entre si (concerto > cum-certo = lutar com), produzindo diferenças de frases, texturas e timbres” (CARDOSO, 2010, p. 44).



(p. 241). Após quarenta anos de sua primeira apresentação, a *Missa dos Quilombos* continua a desafiar pesquisadores/as de diversas áreas (TEIXEIRA, 1997; OLIVEIRA, 2008; MINAMI, 2009; OLIVEIRA, 2015; GUIMARÃES, 2017; GARCIA e PÚBLIO, 2018), o que indica a fortuna dessa obra.

Kilza Setti, musicóloga e Doutora em Antropologia Social (USP), foi aluna de Camargo Guarnieri (escola nacionalista). Atualmente trabalha como etnomusicóloga, desenvolvendo pesquisas sobre repertório caiçara, sistemas musicais de derivação africana e dos índios Mbyá-Guarany e música ritual do povo Timbira do Maranhão e Tocantins. Sua *Missa Caiçara* foi composta em 1990, por solicitação da Prefeitura de Peruíbe, litoral sul do estado de São Paulo. A originalidade de mesclar o texto em latim como pano de fundo, sobreposto pelo texto da missa em português, resultou em uma espécie de “tradução simultânea”. A Missa foi concebida para ser executada dentro do ofício católico por coro e instrumentistas, mas a autora não encontrou nas igrejas da região músicos tecnicamente preparados, embora a considere extremamente simples. A estreia só veio a ocorrer em 1996, no II Festival de Música Sacra de São Paulo, com regência do maestro Samuel Kerr. Uma análise dessa obra, com entrevistas e partituras pode ser encontrada em Ribalta (2011).

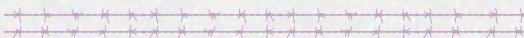


Jean Kleeb é natural de Santo André (SP) e radicado na Alemanha, onde trabalha como maestro, compositor e divulgador da música brasileira. Sua *Missa Brasileira* (2015) para coral e orquestra tem uma proposta bastante eclética: *Kyrie* em ritmo de bossa-nova com muitas dissonâncias, suave percussão e influências jazzísticas^[CII]. Para apreciadores de bossa-nova é um trabalho muito coerente.

O *Gloria*, por sua vez, em latim, é entoado em ritmo de samba e baião. Segue-se o *Laudamus te* (trecho do *Gloria*), típica ária operística acompanhada por viola de gamba e que exige grande técnica da soprano. Servindo-se da etnomusicologia, Kleeb também compôs o *Gracias* e o *Domine Deus* em *Indianische*, catalogado como um ritmo indígena. A viola de gamba retorna junto a um címbalo no *Qui tollis peccata mundi*, seguido pelo *Quonian* em ritmo de maracatu.

O *Credo*, por sua vez, inicia de modo tradicional, com influências do romantismo, mas, aos poucos sambaliza-se, terminando suavemente. O *Sanctus* é em ritmo de jazz (Takt 5/4) e os ritmos brasileiros voltam em profusão no *Benedictus* mesclando baião, maracatu e uma ária clássica. A Missa se encerra com o *Agnus Dei*, em acalanto. Obra de grande qualidade e que acompanha a proposta eclética e em alguns

[CII] Audição sugerida - [Missa Brasileira: Jean Kleeb, 1. Kyrie \(Bossa Nova\)](#). Acesso em 14 de abril de 2020.



momentos “antropofágica” do compositor, definida em seu próprio site como “uma ponte entre a música coral europeia e a intensidade rítmica da América do Sul”^[CIII].

Essa superabundância de criatividade rítmica, melódica e instrumental manifestada por Lindembergue Cardoso, Kilza Setti, Jean Kleeb e músicos do Movimento Armorial, comentados a seguir indicar modos alternativos de resistência ao imperialismo cultural que acompanha o processo de globalização na modernidade, bem como caminhos de aproximação entre a música erudita e a música popular.

[CIII] Ver -[Jean Kleeb: Composições](#) (site oficial de Jean Kleeb, no qual podem ser encontradas gravações de várias peças “sacras” – Pai Nosso, Magnificat e o Oratório “Lutero”, para soprano, barítono, coro e orquestra. Acesso em 14 de abril de 2020.



CAPÍTULO 10

As três missas nordestinas
do Movimento Armorial,
as Missas Atonais de Arrigo Barnabé
as novas possibilidades
na composição de missas

*Daí deriva o nome de missa; porque o sacerdote emite
(mittit) as suas preces a Deus, como o povo. Por isso,
no fim da missa o diácono diz - Ite, missa est, isto é, a
hóstia foi enviada a Deus.*

Tomás de Aquino (Summa Teologica)

10.1 O Movimento Armorial e as três missas nordestinas

O Movimento Armorial surgiu em 1970 sob a liderança de Ariano Suassuna na condição de mentor estético, a partir de uma exposição de artes plásticas na Igreja de São Pedro dos Clérigos e um concerto com a Orquestra Armorial de Câmara. No mesmo ano ganhou adesão de artistas, escritores e intelectuais da região Nordeste do Brasil e apoio oficial da Prefeitura do Recife, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco e da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) através do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários. A literatura acadêmica sobre o movimento é extensa, de modo que dispensamos indicações além das que serão citadas.

Basicamente, o objetivo do movimento era valorizar e incentivar uma arte brasileira erudita (música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema e arquitetura) a partir das raízes populares do Brasil. Suassuna incomodava-se com os sinais do que hoje chamamos “globalização” e que na época era chamado “imperialismo cultural” (a invasão avassaladora da cultura “pop”, especialmente norte-americana). O termo “armorial” aponta para o conjunto e o brilho de insígnias, estandartes, bandeiras e brasões de um povo, como as que vemos ainda hoje nas festas populares nordestinas:



Comecei a dizer que tal poema ou tal estandar-
te de Cavalhada era ‘armorial’, isto é, brilhava
em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos
e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou
um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também,
das pedras armoriais dos portões e fronta-
das do barroco brasileiro, e passei a estender
o nome à escultura com a qual sonhava para
o Nordeste. Descobri que o nome ‘armorial’
servia ainda para qualificar os ‘cantares’ do
Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos
Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acera-
dos como gumes de faca-de-ponta, lembrando
o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música
barroca do século XVIII. (SUASSUNA, 1974, p.9).

Suassuna também insistia que a identidade do movi-
mento derivava de sua localização espacial ou geográfica
- o Nordeste - especialmente o rural, o sertão e a zona do
agreste. O mentor esclarece outros elementos:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem
como traço comum principal a ligação com o
espírito mágico dos “folhetos” do Romancei-
ro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel),
com a Música de viola, rabeca ou pífano que
acompanha seus “cantares”, e com a Xilogra-
vura que ilustra suas capas, assim como com
o espírito e a forma das Artes e espetáculos
populares com esse mesmo Romanceiro rela-
cionados (SUASSUNA, 1974, p. 4).



Medeiros (2014, p.52) observa a grande importância conferida pelo movimento à literatura de cordel e aos folhetos do romanceiro popular nordestino, com destaque para a xilogravura, o mamulengo (teatro de bonecos), os “autos” populares encenados ao ar livre com personagens míticas, cantos, roupagens principescas feitas a partir de farrapos, animais misteriosos como o boi encantado, o “pavão misterioso” e o cavalo-marinho do bumba-meu-boi. Na dramaturgia buscava um estilo de figurino e encenação tipicamente nordestinos tal como na peça e filme “O Auto da Compadecida”.

Na música erudita, a principal referência do Movimento Armorial foi Guerra-Peixe (1914-1993) que, desde os anos 50, radicado no Recife, passou a estudar ritmos nordestinos (maracatu, aboio, coco, frevo, xangô, baião, xote, xaxado, martelo agalopado, etc.) e influenciou toda uma geração de novos compositores que foram seus alunos e revalorizam instrumentos como o pífano, a viola sertaneja, a guitarra ibérica, a rabeca e o marimbau^[CIV]. Recente pesquisa sobre a importância de Guerra Peixe para o movimento pode ser encontrada em SILVA, 2017.

[CIV] Há nas plataformas virtuais diversas gravações da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial inclusive o famoso álbum em homenagem a Piazzolla (1998) em [Música Armorial](#) ou em [\(No reino da pedra verde\)](#). Acessos em 18 de abril de 2020.



Os músicos “armoriais” empreenderam projetos acadêmicos de pesquisa documental e de campo com metodologias da etnomusicologia, catalogando e identificando particularidades e origens desses ritmos e formas de cantar que remetem ao Brasil-Colônia. Conforme Queiroz,

a música armorial é, portanto, uma música erudita, composta a partir de nossas raízes musicais arcaicas, tal como se acham preservadas no folclore nordestino. Tal como a música nordestina em geral, a música armorial é marcada por algumas constantes típicas, como a linguagem harmônica modal (uma reminiscência do cantochão trazido pelos missionários no Brasil Colônia), a presença da quarta aumentada e da sétima abaixada na linha melódica e os ritmos sincopados do coco e do baião, além de outros. Como se vê, não se pode dizer que o armorial representa o início de uma linguagem musical nordestina, já que ele constrói a sua música em cima de uma linguagem já existente no cancionário popular. O que ele representa é o início de uma linguagem musical erudita, que resgata as nossas verdadeiras raízes nordestinas (QUEIROZ, 2010, p. 16).

Todo movimento, caso não se institucionalize acaba por se dissipar a partir do falecimento de seus líderes. O mesmo aconteceu com o Movimento Armorial. Porém, essa dissi-



pação não foi mera pulverização, mas polinização, uma vez que vários compositores nordestinos populares absorveram elementos armoriais em suas canções, mesclando-os com outras influências. É o caso do cearense Ednaldo, do baiano Elomar com suas toadas e aboios, do paraibano Zé Ramalho e do pernambucano Alceu Valença. O movimento também ajudou a renovar a literatura fantástica e a dar novo fôlego à literatura de cordel. No que se refere a “missas”, o destaque maior é para as três principais obras a seguir:

10.1.1 A Missa Nordestina de Clóvis Pereira

O pernambucano Clóvis Pereira (1932-) foi aluno de Guerra-Peixe. Detalhes da biografia e entrevista com o compositor podem ser encontrados na pesquisa de Bezerra (2014). Envolveu-se com o Movimento Armorial já em 1970, a convite de Suassuna e declarou em entrevista: “Eu assisti junto com ele, caboclinhos, maracatus e outras manifestações do nosso folclore, e fui ficando impregnado dessa coisa de Nordeste e desviei o curso que eu tinha pra busca de música americana” (apud BEZERRA, 2014, p. 10).

Pereira compôs a *Missa Nordestina* (1977) durante um semestre letivo por solicitação da UFPB (Universidade Federal da Paraíba), onde o compositor lecionava desde 1964. A obra foi muito bem recebida e logo ganhou reco-



nhecimento internacional. Utiliza texto em latim e é escrita para coro, solistas (tenor e soprano) e Orquestra de Câmara (cordas, quinteto de madeiras e percussão). Após a primeira apresentação no teatro da UFPB, foi adaptada para Orquestra Sinfônica a pedido do BANORTE (Banco Nacional do Norte), que financiou também a gravação em estúdio, com um coral de 100 (cem) vozes, trompas, dois trompetes, dois trombones, uma tuba e um octavino. O álbum foi lançado com o título *Grande Missa Nordestina*^[CV].

A música mescla tradição e contemporaneidade com diferentes ritmos folclóricos tipicamente nordestinos. *Kyrie* e *Gloria* trazem fortes influências gregorianas e alternâncias entre coro feminino, masculino, coro misto e solistas. No *Gloria*, particularmente, é marcante a introdução do terno de pífanos, ganzá e triângulo ao ritmo de baião. O *Credo* combina gregoriano e reminiscências de aboio, um modo lamentoso e lastimoso de tanger o gado, entoado por vaqueiros sertanejos. Para alguns pesquisadores da cultura popular, esse estilo é uma típica influência moura (CASCUDO, 2001, p.35) derivado das preces vespertinas islâmicas. O *Benedictus* é um típico acalanto, terno e introspectivo. Já no *Agnus Dei* são marcantes os traços de aboio lamentoso e da chamada “cantiga de cego”, presente também ao final do *Gloria*.

[CV] [Audição sugerida: Clóvis Pereira & Orquestra e Coral Da UFPB - Grande Missa Nordestina](#). Acesso em 10 de abril de 2020.



10.1.2 A Missa de Alcaçuz de Danilo Guanaes

Danilo Guanaes compôs em 1996 a *Missa de Alcaçuz* (1996) para solistas, coro e orquestra a pedido do Madrigal da Escola de Música da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Embora paulistano, o maestro Danilo César Guanaes cresceu em Natal, onde foi aluno de Clóvis Pereira na UFRN. A Missa segue o texto em latim e as partes fixas do Ordinário e se caracteriza pela utilização de diferentes estilos medievais (cantilenas portuguesas, modinhas e acalantos). Os elementos populares estão presentes principalmente nas escalas e ritmos de aboio, baião, caboclinho, repente, maracatu e na orquestração com profusão de instrumentos tipicamente identificados com o interior nordestino mesclados com percussão africana. Estreou no próprio ano de 1996 e, desde então, foi executada várias vezes por diferentes grupos orquestrais no Brasil e na Europa. O título da Missa remete ao povoado de Alcaçuz, distrito de Nísia Floresta, na região metropolitana de Natal (RN), onde o autor desenvolveu pesquisas de campo junto a mulheres rendeiras e identificou muitas memórias populares de romanceiros ibéricos medievais bem como as influências do canto mouro.

O *Kyrie* se inicia com um toque convidativo de viola respondido por violinos e rabecas, com triângulo e zabumba que marcam o ritmo para o coro. O ritmo do *Gloria* lembra uma



cavalgada, reforçada pelo apoio da percussão. O *Credo* inicia com um canto lamentoso, típico das procissões populares nordestinas e adquire tons ora festivos, ora aboísticos mesclados com gregoriano e influências mozartianas no *Deus de Deo*. O contraste entre a sobriedade lamentosa do *Crucifixus* e a alegria do *Et Ressuxit* são de grande significação teológica. A obra tem também uma peculiaridade: a depender dos arranjos, pode se tornar uma *Missa Brevis*, pois os trechos do Ordinário, embora exijam muita técnica por parte de sopranos e barítonos, são curtos o que pode ser de muito proveito para liturgistas.

O registro da gravação pelo Madrigal da Escola de Música da UFRN pode ser acessado em [Madrigal da UFRN e Orquestra - Missa \(1996\)](#) com arranjos muito cuidadosos. Uma análise sociológica da obra pode ser encontrada em Medeiros (2014), que também oferece informações biográficas sobre o autor e outros detalhes de sua produção musical.

10.1.3 A Missa Armorial de Lourenço Barbosa, o Capiba

Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), mais conhecido como “Capiba” foi um dos mais conhecidos compositores de frevos de Pernambuco e um dos criadores do famoso bloco carnavalesco “Galo da madrugada”, mas sempre



esteve aberto a outros estilos. Compôs a célebre canção *Maria Bethânia*, gravada por Nelson Gonçalves, fundou um trio nos anos cinquenta em parceria com Hermeto Pascoal e Sivuca e posteriormente, uma banda acadêmica de jazz. Nos anos setenta aderiu ao Movimento Armorial e colaborou com o mesmo através de várias peças musicais como *Toada e Desafio*, a suíte *Sem lei nem rei*, e trilhas sonoras para teatro. *A Missa Armorial*, composta em 1982, tem estilo camerístico, utilizando cordas, duo de flautas e percussão pé-de-serra (zambumba, caixa e triângulo). Nesse sentido, distancia-se do estilo orquestral de Clóvis Pereira. Também utiliza o texto em latim e, com exceção do *Benedictus*, é sustentada por ritmos ligados ao forró nordestino (baião, xote e xaxado) com toques de frevo.

Embora o título seja *Missa Armorial*, a gravação do álbum com coro e a Orquestra Armorial regidos por Cussy de Almeida, levou o nome *Grande Missa Armorial*^[CVI]. Os elementos tipicamente nordestinos são identificados logo no *Kyrie* em ritmo de xaxado. O *Gloria*, mais contido, é uma toada e seu primeiro compasso lembra as “cantigas de cego”, transformando-se em baião com toques operísticos no solo barítono e posteriormente assumindo o tom lamentoso dos aboios. O

[CVI] Gravação - ([Grande Missa Armorial - Capiba](#)). Acesso em 10 de abril de 2020.



Credo se inicia com diálogo entre solistas e coro e se desenvolve em ritmo de xote, cantiga de roda, toada de aboio e finaliza com baião, reunindo diversos elementos em torno de uma mesma confissão de fé. O *Sancuts* em baião é seguido por um suave *Benedictus* com inspirações bachianas. Uma mescla de baião e xaxado lembrando um forró nordestino finalizam a obra no *Agnus Dei*.

É preciso considerar que o Movimento Armorial, por suas feições rurais, “arcaicas” (e até mesmo certo apreço pela época do Brasil-colônia), nunca se indispôs contra as lideranças eclesiásticas. Embora caracterizado como “movimento”, trata-se de um movimento “tradicional”. As Missas armoriais respeitam o padrão e a sequência da missa eclesiástica e trabalha dentro dos limites propostos e oferecidas pelas reformas litúrgicas pós-Vaticano II.

No que se refere às Ciências da Religião, tal criatividade é instigante, especialmente para a tarefa de compreender a dinâmica e as tensões entre instituição e movimentos, entre a linguagem do dogma e a linguagem musical ou o questionamento que a música traz às tendências eclesiásticas de aderir a uma estética-de-mercado ou de consumo, além das próprias definições ingênuas da relação entre sagrado e profano.



10.2 As missas atonais de Arrigo Barnabé

O paranaense Arrigo Barnabé (1951-) é um compositor que, quando mais jovem, fez parte do movimento conhecido como “vanguarda paulistana”, ao lado de Itamar Assumpção, Ná Ozetti, Tetê Espíndola e outros artistas paulistanos. Seu primeiro disco -*Clara Crocodilo* (1980) - foi recebido pela crítica como uma das maiores novidades da música popular brasileira desde a Tropicália. Seu segundo álbum (*Tubarões voadores*) ajudou a consolidá-lo como um compositor respeitado, sobretudo pelas composições de influências atonais e pelo rigor nos arranjos. Porém, a “indústria cultural” brasileira não conseguiu assimilar sua proposta musical inspirada no método dodecafônico aliada a uma prosódia incomum e tipicamente urbana.

Porém, Arrigo não era simplesmente um artista interessado nos “quinze minutos de fama” que a mídia porventura lhe proporcionasse. Arrigo também tem formação em música erudita, adquirida inicialmente em igrejas e Conservatório de Londrina (PR), sua cidade natal. Compôs trilhas sonoras e várias canções com temas ligados às memórias de sua região, tais como *Londrina*, gravada por Tetê Espíndola, *Tamarana*, *Ibiporã* (cidades da região metropolitana de Londrina), gravadas por diferentes intérpretes. O apuro estilístico dessas composições logo foi reconhecido por



músicos e musicistas do campo erudito, no qual Arrigo se encontrou com sua formação musical de origem e desenvolveu outros trabalhos. Cavazotti (1994; 2000) defendeu dissertação de Mestrado e escreveu artigos sobre serialismo e atonalismo em sua obra. Atualmente Arrigo colabora com a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) como compositor, arranjador e professor, e apresenta o programa “Supertônica”, na Rádio Cultura, do Governo Estadual de São Paulo. Interessa-nos aqui a menção a três Missas compostas por ele no Brasil, adotando procedimentos teóricos e metodológicos do atonalismo, dodecafonismo e serialismo.

10.2.1 A Missa *in memoriam* - Arthur Bispo do Rosário

A *Missa in memoriam* - Arthur Bispo do Rosário (2003) é a primeira missa propriamente “atonal” composta no Brasil, para solistas, coral, piano, cordas, flautas e fagotes, utilizando o latim e as partes fixas do ordinário. A missa não é longa. A gravação “oficial” tem, ao todo, vinte e oito minutos^[CVII] e em todas as partes fixas é impossível identificar uma tônica dominante. A composição faz justiça ao homenageado - Arthur Bispo do Rosário - artista plástico sergipano que passou

[CVII] Audição sugerida em CD - [Arrigo Barnabé: Missa In-Memoriám Arthur Bispo do Rosário](#). Acesso em 14.mar.2020.



décadas internado em casa de recuperação (manicômio) do Rio de Janeiro até sua morte e cuja produção traz fortíssimas referências religiosas, sobretudo o “manto”, sua obra prima.

A missa valoriza muito os contrastes dialogais entre solos de baixo e soprano, trechos sussurrados ou declamados como ao final do *Gloria*. O *Credo*, diferente do apresentado por Jonathan Lloyd (capítulo anterior) é entoado com convicção, porém, mesclada com certa confusão entre as vozes que se alternam e dialogam em alguns trechos, com destaque para a relação para o trecho entre *Spiritus Sanctum* e *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*. O *Sanctus*, que se inicia com percussão e um grito coral, aos poucos se torna surpreendentemente melodioso, mesclando latim e português (“os anjos...”), invertendo a ordem de certas frases. O *Hosana* apresenta-se quase que delirante, exigindo das solistas uma interpretação cambaleante, como se estivessem caindo em um abismo, embora finalize com uma afirmação peremptória (“*Sancuts!*”) de quem, mesmo “caindo”, sobrevive.

10.2.2 A Missa *in memoriam* de Itamar Assumpção

A experiência anterior motivou Arrigo a compor uma segunda missa, de caráter mais “pessoal”, em homenagem a seu grande amigo e compositor Itamar Assumpção, falecido em 2003, após quatro anos de luta contra um câncer de



intestino. A *Missa in memoriam de Itamar Assumpção* (2006) acompanha com muito respeito o estilo desse compositor que marcou a vanguarda paulistana, sem perder o estilo atonal “barnabesiano” e a sequência do ordinário.

A gravação oficial traz solistas, coro de doze vozes, orquestra com madeiras, metais, cordas e percussão com regência do maestro Tiago Pinheiro e arranjos instrumentais de Arrigo Barnabé^[CVIII]. O *Kyrie* que se inicia com percussão, e palavras gaguejadas, novamente destaca os contrastes extremos entre um potente solo de baixo e incursões de soprano agudíssimo permeadas por coro. Curiosamente, os trechos nos quais pode se identificar uma melodia mais definida, estão novamente em curtas sequências do *Gloria*. O *Credo* traz uma interpretação performática “indignada” na menção a Pilatos e incursões em português (“espírito que anda, espírito que anda...”), finalizando com um *Amém* semelhante ao das liturgias tradicionais. A parte final do *Sanctus* traz o som de sinos litúrgicos semelhantes aos utilizados em algumas igrejas no momento da consagração da hóstia e um *Hosanna* com melodia mais definida, bem como o trecho *miserere nobis* no *Agnus Dei*.

[CVIII] Audição sugerida - [Arrigo Barnabé: Missa in Memoriam Itamar Assumpção](#). Acesso em 11.mar.2020.



10.2.3 Missa noia – “os infernos da Cracolândia”

A terceira e mais recente missa de Barnabé tematiza um problema social de extrema importância: a situação das pessoas dependentes de drogas e que vivem nas ruas, popularmente conhecidas na gíria paulistana e paranaense como “noias”. O título é *Missa noia - os infernos da Cracolândia* (bairro paulistano de maior concentração de pessoas em tal situação de vulnerabilidade). Não há espaço nem motivos para comentar aqui o peso e a densidade que o termo adicional “infernos da Cracolândia” sugere. Até o momento, a obra ainda não foi gravada em compact-disc, talvez em virtude do tempo exigido para a preparação de arranjos instrumentais (e Arrigo Barnabé sempre foi muito exigente nesse aspecto). A única gravação disponível até momento (maio de 2020) apresenta-se na forma de diferentes podcasts, executada por solistas e coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com regência do maestro William Coelho em 2019.

Trata-se também de composição atonal, de modo que o/a ouvinte não pode esperar melodias fáceis, harmonias perfeitas ou ritmos coerentes e regulares. Muito ao contrário, é típica e lídima expressão do urbanismo e das muitas “cracolândias” dos grandes centros urbanos. Nesse sentido, é possível dizer que, teologicamente, é profundamente “encarnada”. Através da obra, “verbo e carne” se expressam.



O *Kyrie*^[CIX] mistura entoações associadas a lamento (com frases remetendo aos “noias”) confusão, delírio, gargalhadas, vocalizações de desespero, silêncios e culpa com os tradicionais contrastes barnabesianos entre baixos e sopranos e, a parte final mescla latim e as gírias urbanas ao lamentar, invocando “*Christe !!*”, a situação dos “noia”, sugerindo até mesmo certa glossolalia, com palavras incompreensíveis à primeira audição, além de gritos e risadas históricas. O *Gloria* é “inseguro”, sugerindo não haver motivos para qualquer elogio ou glorificação a nada ou a ninguém^[CX]. No *Credo*, o baixo, embora potente, quase sussurra o trecho *propter nostra salutem* (para nossa salvação) enquanto o trecho correspondente a “desceu ao Hades” (mundo dos mortos), é particularmente original, pois o latim se intercala com frases em português como “bem-vindo às catacumbas”, “aqui jazem os poetas em suas tumbas”, “nenhum sol, nenhuma fresta...”, finalizando com uma curiosa frase gritada: “ninguém mais perturba o barulho da festa!!!”. A intercalação de trechos em português talvez prejudique a compreensão do impacto de tais frases em outros países, mas Arrigo Barnabé, aparentemente não se importa com uma divulgação internacional.

[CIX] [Audição em podcast](#). Acesso em 21.mar.2020.

[CX] [Audição em podcast](#). Acesso em 21.mar.2020.



Tal como nas missas anteriores, o *Sanctus*^[CXI] apresenta-se com uma melodia mais definível, ao menos nos primeiros movimentos, mas também traz frases em português - “não verás nenhum país como este!!!”. No segundo movimento o *Sanctus* é entoado em tom interrogativo: “*Sanctus? Sanctus?*”, embora seguido por um Hosanna com certo ar de esperança. O *Agnus Dei* também se inicia com melodia mais definida, mas no segundo movimento retorna à insegurança e às reticências como se não houvesse motivos para celebrar a afirmação litúrgica “que tiras os pecados do mundo”. Trata-se de obra muito significativa nas atuais circunstâncias da sociedade brasileira e que, certamente, merecerá sérias análises posteriores por partes de musicistas, sociólogos/as, teólogos/as e cientistas da religião.

10.3 Novas possibilidades na composição de missas

No decorrer do século vinte, certas tendências nascidas primeiramente no campo da “música erudita”, tais como o atonalismo, a música concreta e a música eletrônica causaram tensões internas no campo da música erudita, mas também permitiram interações, pois foram rapidamente assimiladas por artistas de outro campo que se costuma chamar “popular”, ou a música “pop” (jazz, blues,

[CXI] [Audição em podcast](#). Acesso em 21.mar. 2020.



rock progressivo, canções regionais etc.). Já foi observado anteriormente que os músicos do *Pink Floyd* admitem terem sido profundamente influenciados pelo concretismo de Stockhausen e Cage.

Essa aproximação foi positiva para os dois campos (o erudito e o popular), pois ajudou a quebrar o estigma de superioridade e elitismo frequentemente associado ao termo “música erudita”. Nos anos setenta a Orquestra Sinfônica de Londres gravou vários álbuns (vinil e posteriormente cd) interpretando com violinos, cordas, sopros, solistas e coral algumas canções de artistas do rock ou da música pop (Led Zeppelin, Elton John, Rod Stewart, Rolling Stones, Pink Floyd, Abba, Queen, Prince, Michael Jackson etc.). Ao mesmo tempo, cantores e cantoras líricos gravaram participações especiais com grupos populares (Montserrat Caballet com o Queen, Plácido Domingo e Jose Carrera com outros grupos). O antigo “abismo” que separava “música erudita” e “música popular” diminuiu consideravelmente, refletindo-se também na composição de missas em jazz, blues e no processo de musicar narrativas religiosas. A música, mais uma vez atesta sua semelhança fugidia e errática com o que se convencionou chamar “mística”. Ela mantém identidades e estilos, mas jamais de forma dogmática pairando acima de quaisquer divisões.



No caso de missas compostas com base em gêneros populares, mesclando trechos do ordinário ou narrativas sagradas uma intensa criatividade se desenvolveu no final do século vinte e início deste século. O compositor britânico Will Todd (1970-) compôs a *Mass in Blue* (2003), com todos os trechos do ordinário, mas fortemente carregada com o estilo, ao mesmo tempo lamentoso e sensual do blues norte-americano no *Kyrie* e em outras seções^[CXII]. Todd também compôs a *Missa Brevis* em ritmo de jazz, gravada com participação do coral eclesiástico da *Paróquia de St Martin*^[CXIII]. Naturalmente a utilização dessas missas em serviços litúrgicos depende de fatores que envolvem a alta qualidade e competência técnica de músicos e musicistas (solistas e instrumentistas).

Outro compositor contemporâneo que propôs uma missa em jazz com forte atenção às harmonias foi David Timm^[CXIV]. O jazz também serviu a Christophe Schoepsdau em sua *New York Mass*^[CXV] e a Bob Chilcott, cuja *Little Jazz Mass* tem sido apresentada em vários países por intérpretes de diferentes culturas e idiomas, como o coral de estudantes coreanos no

[CXII] Audição sugerida - [Mass In Blue, Op. 28: I. Kyrie](#). Acesso em 22.mai.2020.

[CXIII] Audição sugerida - [Jazz Missa Brevis: Kyrie](#). Acesso em 22.mai.2020.

[CXIV] Audição sugerida - [David Timm: Jazzmesse](#). Acesso em 22.mai.2020.

[CXV] Audição sugerida - [Kyrie](#). Acesso em 21.mai.2020.



Festival Internacional de Música de Busan (Coreia do Sul)^[CXVI]. Essa nova geração parece interessada em dialogar com as instâncias eclesásticas, abrindo portas para uma reaproximação entre essas e os campo da música erudita e popular.

A quantidade de missas compostas na transição dos séculos é vastíssima para que possa ser comentada, sobretudo porque algumas, embora com partitura registrada, ainda não foram gravadas e mereceriam um projeto de pesquisa diferenciado, destinado a mapear essa produção em sites de diferentes países e que não são listadas nas primeiras referências de buscas no “google”, bem como em pesquisas de campo. O autor deste livro conseguiu mapear algumas que seguem métodos da etnomusicologia, a exemplo da *Purahei Misapeçuara* (*Misa folklórica Guarani*), com trechos do ordinário e outras canções no idioma guarani, que é oficial no Paraguai^[CXVII]. Outros exemplos são a *Misa tango* de Luís Bacalov^[CXVIII], a *Missa Brevis* do compositor português João Gil, para violão, violoncelo, piano e solistas^[CXIX], a *Missa Flamenca* do espanhol Paco Peña^[CXX].

[CXVI] Audição sugerida - [A Little Jazz Mass - Bob Chilcott - Busan Harmony Choir](#). Acesso em 22.mai.2020.

[CXVII] Audição sugerida - [Purahei Misa peçuara](#). Acesso em 15.mai.2020.

[CXVIII] Audição sugerida - [Bacalov: MISA TANGO](#). Acesso em 16.mai.2020.

[CXIX] Audição sugerida no spotify - [Missa Brevis](#). Acesso em 14.mai.2020.

[CXX] Audição sugerida: [Paco Peña - Canto de Entrada](#). Acesso em 18.mai.2020.



Além das missas, também é possível encontrar em nosso tempo, composições inspiradas em narrativas religiosas produzidas por pessoas que não partilham exatamente das mesmas “convicções de fé” que nascem desses textos, mas que os admiram por sua *poiesis* e seu potencial ecumênico ou macro ecumênico. É o caso da *Ave Maria* composta por Farhad Badalbeyli (1947-), azerbaijano de tradição islâmica para um evento cívico e diplomático por ocasião da visita do papa àquele país, mostrando a possibilidade de diálogo entre cristianismo e islamismo^[CXXI]. O Azerbaijão é um país que muito incentiva a música erudita (HUSEINOVA, 2016) e além de Badalbeyli, seu parceiro Azer Dadashov também compôs trechos bíblicos como o *Ave Maria*, *Aleluia* e o trecho litúrgico do *Agnus Dei*, mesclado com textos do idioma local^[CXXII].

Enfim, as possibilidades para uma nova correlação, mais dialogal, entre religião e cultura, especialmente as linguagens religiosas oficiais do cristianismo e a muitas formas e estilos culturais estão plenamente abertas para o futuro.

[CXXI] Audição sugerida - [Ф.Бадалбейли. “Аве Мария”](#) . Acesso em 19.mai.2020.

[CXXII] Audição sugerida - [Azer Dadashov - 13 sayılı simfoniya “Agnus Dei”](#). Acesso em 19.mai.2020.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perspectivas para o estudo da música nas Ciências da Religião – da uniformidade à multiformidade

*“ninguém perturba mais o barulho da festa”
Arrigo Barnabé, em trecho da Missa Noia*

Já foi suficientemente demonstrado neste texto as correlações possíveis entre a linguagem musical *stricto sensu* e as linguagens religiosas (originárias e secundárias). A música, enquanto linguagem própria pode se inspirar nas linguagens religiosas para fortalecê-las ou criticá-las. A relação tanto pode ser de afirmação daquelas linguagens como de subversão das

mesmas, ou simplesmente uma interação dialogal. É óbvio que, no decorrer da história o cristianismo institucionalizado sempre preferiu tolher e controlar a criatividade de compositores. Nesse caso a música deveria ser uma serva da liturgia.

Durante a pesquisa também foi possível acompanhar processos de tensão entre as formas musicais tradicionalmente aceitas nas instituições e os novos estilos e técnicas musicais surgidos ao longo da história. Essa correlação manifestou diferentes momentos e níveis de tensão entre as expectativas eclesiais em relação à música e as múltiplas possibilidades que os músicos percebiam nessa arte. A polifonia demorou a ser aceita no interior da igreja e o próprio Palestrina muito se esforçou para que os cardeais presentes ao Concílio de Trento admittissem a nova técnica como adequada para o uso litúrgico. Semelhantemente, o estilo operístico nunca foi bem recebido pelos administradores do sagrado e chegou mesmo a ser condenado. O campo religioso cristão principalmente o católico romano, mas também o de outras tradições, sempre foi mais refratário a novos estilos e formas musicais, embora não a outras, sobretudo aqueles estilos que, atrelados à indústria cultural se oferecem como promessa de marketing e fortalecimento da plausibilidade religiosa através de missas em formato de show.



A palavra “tensão” é utilizada aqui para designar o estado de um “corpo” em movimento e que é submetido à ação de forças o atraem a direções opostas. O tensionamento ocorre quando um corpo ou parte dele é simultaneamente atraído por polos diferentes. No caso da música, a instituição religiosa sempre tentou impedir que a música se subordinasse às formas consideradas adequadas à expressão dos conteúdos da fé. A música deveria estar servilmente subordinada às palavras para que essas fossem audíveis e compreensíveis. Esse era um polo. O polo de atração oposta eram as inúmeras potencialidades de renovação e criatividade que os músicos e compositores descobriam desde os tempos da fixação das neumas no canto gregoriano. Apesar da vigilância eclesiástica, experimentações musicais sempre correram paralelamente e independentemente das interferências eclesiásticas.

No início do século vinte as novas tecnologias de difusão das artes levaram Walter Benjamin a afirmar que a arte agora perdera sua “aura” (BENJAMIN, 1994), uma espécie de singularidade que supostamente envolvia uma obra de arte, garantindo-lhe autenticidade e tornando possível reconhecê-la como arte genuína e autêntica. É evidente aí a persistência de certa nostalgia da arte europeia considerada “clássica”, pois a aura não é mais que o valor estético atribuído – por



um grupo - a uma obra. Tal concepção foi construída desde o Barroco e o Classicismo e tornou-se dominante no auge do Romantismo, e nem mesmo os teóricos de Frankfurt foram capazes de escapar dessa armadilha colonialista e eurocêntrica. A reprodução em série de obras de arte ou da música (através da tecnologia dos LPs, fitas k-7, Cds e agora as atuais plataformas da internet) teria esvaziado a arte desse “halo” de singularidade que a envolvia e oportunizado o controle social da burguesia sobre as classes populares, anestesiando-as com superficialidades sem, contudo, oferecer-lhes “cultura” capaz de mobilizar qualquer reflexão crítica.

Teria mesmo? Ou tal teoria seria apenas expressão nostálgica de uma Europa colonialista? Afinal, a tal aura faria supor a necessidade de recursos financeiros para garantir a presença física nos museus e teatros onde missas de Mozart, Bach, Beethoven, Berlioz e outros eram apresentadas pelas grandes orquestras e cujo acesso a preços exorbitantes servia também como escudo de proteção e barreira que afastava as classes economicamente menos favorecidas daquelas expressões artísticas. Embora sempre lotados, tais espaços hoje são considerados excludentes, por privarem grande parte da humanidade a esse acesso.

Analisar os desdobramentos da música erudita com suas novas técnicas e formas, bem como a correlação de tais



desenvolvimentos com as linguagens e expressões religiosas é um desafio que se abre para uma pesquisa futura. Abordar tal assunto seria impossível nesse momento, pois dependeria de um novo estudo que considerasse a estética, uma sociologia da música, uma ontologia da música e mesmo uma teologia da música em perspectiva fenomenológica.

Diversos estudos já têm sido empreendidos nesse sentido em diferentes áreas, mas ainda não em Ciências da Religião. A Teologia, por exemplo, parece estar mais interessada nessa relação. Dois pequenos exemplos: Jeremy Begbie (2000), professor de Teologia Sistemática em Cambridge (UK), é também pianista, oboísta e regente. Seu livro *Theology, Music and Time* busca identificar e interpretar temas teológicos na obra de Mozart, Beethoven, Boulez, John Cage e Stravinsky, colocando em relevo as propriedades peculiares dos sons musicais e o modo como esses operam. Para o autor, a música é uma arte temporal, que nos oferece uma forma particular de participação na temporalidade e de evocar alguma coisa da natureza dessa temporalidade e de nosso envolvimento na mesma. A temporalidade seria para Begby, a dimensão privilegiada para a revelação, enquanto a música seria o principal veículo de revelação.

Segundo exemplo é o trabalho de Ola Sigurdson (2001), professor de Teologia na Universidade de Lund (Suécia), que



abordou a música pop (Madonna, Bruce Springsten, U2 e Bon Jovi) em perspectiva agostiniana, destacando formas através das quais a música veicularia a insatisfação ontológica humana e a busca por plenitude de sentido (salvação). São perspectivas teológicas possíveis, a serem futuramente exploradas.

Na área de Filosofia, algumas pistas para uma abordagem fenomenológica do fenômeno musical foram sugeridas na primeira metade do século vinte por Cassirer (2004) e Merleau-Ponty (2006; 2009). Nos últimos anos essa pesquisa tem sido renovada com novas perspectivas um tanto diferentes como as de Ernest Ansermet (2000) e Pierre Schaeffer (2002) cujas teorias foram recentemente analisadas em dissertações e teses no Brasil (CORMIER, 2008; ZANGUERI, 2013; LACERDA, 2013).

Através dessas abordagens, percebe-se que a música continua a apresentar-se enigmática, desafiando pesquisadores a transpor as camadas mais superficiais do fenômeno musical e, através de frestas, penetrar em seu mistério, o que tem causado polêmicas metodológicas (KANIA, 2008; STECKER 2009; YOUNG, 2011) ainda em curso, fazendo com que o estado da arte apenas possa ser mencionado, sem qualquer certeza dos rumos futuros. Enquanto um grupo defende uma “metafísica da música” (LEVINSON, 1990), outros contestam essa possibilidade (NEUFELD, 2014). Há os que preferem



falar em “ontologia da música” (DAVIES, 1991; DODD 2007), enquanto outros (RIDLEY, 2003) rejeitam essa abordagem.

Essas polêmicas acadêmicas reforçam o fato de que a música sempre se ofereceu como mistério e problema, apesar de seus encantos ou justamente devido a esses encantos. A música, desde Platão, sempre foi alvo de desconfianças em relação às suas possibilidades. Posteriormente a Igreja tentou discipliná-la, e ela novamente se evadiu. No século vinte, governos totalitários (nazismo e stalinismo) também tentaram subjugar a música a seus interesses políticos, e a música pairou acima deles. Atualmente o fenômeno musical também causa tensões em alguns setores do mundo acadêmico que se esforçam por definir o que é o que não é música, qual sua natureza e quais seus limites, esquecendo-se de que, se há pessoas mais aptas a dizer se há limites e, se houver, quais seriam esses limites, tais pessoas são os/as próprios/as músicos, musicistas e compositores/as. O século vinte manifestou inúmeras possibilidades para o futuro da música – da univocidade à multiformidade (muitas formas e estilos).

Quando Heidegger escreveu que “a linguagem é a morada do ser”^[CXXIII], lançou uma das mais instigantes provocações

[CXXIII] “alguma coisa só é quando a palavra apropriada e competente nomeia algo como sendo um ente, estabelecendo assim cada ente como tal. Isso não significaria então que só há ser onde uma palavra apropria-



da história recente da filosofia. No início do século vinte, a teologia tinha operado sua “virada hermenêutica”, abandonando a antiga investigação metafísica para atentar-se aos sentidos das múltiplas linguagens da fé. Dentre essas linguagens, estão as narrativas originárias, secundárias e marginais, bem como outras expressões que, mesmo quando não verbalizadas, também se apresentam como narrativas encenadas, representadas e atualizadas através dos ritos originários, secundários (cultos oficiais) ou marginais. Essas linguagens e expressões são sustentadas por outras formas de expressão como a música, que tem sua própria linguagem construída a partir da articulação, combinação, ritmo e cadência dos sons em uma melodia e uma harmonia ou em dissonâncias.

A linguagem oficial do cristianismo preferiu os dogmas aos mitos, e a partir desses, organizou um sistema de culto (liturgia oficial) com frases e expressões extraídas das narrativas originais ou dela derivadas (os trechos do ordinário da missa). Ao final da missa, o sacerdote despedia o povo dizendo: “*ite, missa est...*”. Trata-se de uma frase ambígua que pode ser entendida como “podem ir... vão... ide... a missa foi enviada”.

da vem à fala? Mas de onde a palavra recebe a sua propriedade? O poeta não diz nada sobre isso. O conteúdo do último verso enuncia, no entanto, que o ser de tudo aquilo que é mora na palavra. Nesse sentido, é válido afirmar: a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 2003, p. 127)



A depender do modo como essa frase foi recebida e interpretada em regiões em que não se falava latim cotidianamente, pode também sugerir certa imprevisibilidade e liberdade. Quando a missa é enviada, já não está mais ali. Já não pertence mais àquele espaço ou àqueles “gestores”. Ganha o mundo e pode assumir novas formas e, curiosamente, a música parece ter mais possibilidade de realizar o ideal cristão da catolicidade.

A missa foi enviada ao mundo e ganhou novas formas. Para a música não foi ruim. Na modernidade, a música já não devia satisfações a papas, bulas, encíclicas, confissões de fé, etc. Os sons não estão cativos a espaços e são escutados em vários lugares, com diferentes modalidades, entonações, instrumentos e ritmos. A etnomusicologia ajudou a libertar vários músicos e musicistas de amarras culturais europeias. O século vinte destronou o sistema tonal. Governos totalitários e instituições eclesiásticas não acompanharam esses movimentos e tentaram cercear o incerceável e sempre fugidio.

A presente pesquisa, construída a partir de referenciais das Ciências da Religião, pretendeu mapear alguns desses momentos, inclusive no Brasil. Quando trabalhamos com religiões é impossível desconsiderar o peso e importância das tradições religiosas, sobretudo em países cuja cultura foi fortemente marcada por essas instituições como é o



caso brasileiro. Porém, instituições são estáticas. A música é sempre dinâmica e aberta a múltiplas formas, mesmo que dialogue com os conteúdos da narrativa originária das instituições. Por isso, músicos e musicistas continuarão compondo, às vezes em interrelação com as igrejas; outras vezes, de modo autônomo, sem preocupações mercadológicas ou eclesiais, atentos às suas muitas formas possíveis. Nesse caso, é oportuno recordar um dos textos “originários” da narrativa cristã que aponta para “várias e múltiplas formas” de beleza e expressividade atribuída pela narrativa “multiforme graça de Deus”: “Cada um viva conforme a graça recebida a serviço dos outros, como bons administradores das *muitas formas* da graça que Deus lhes concedeu” (I Pedro 4.10).

Na Grécia antiga, era costume referir-se à arte através de duas expressões: *tekné* e *poiesis*. *Tekné* referia-se ao trabalho em matérias “brutas”, tal como as esculturas em mármore ou o artesanato a partir de conchas, pedras, cordas ou tecidos. *Poiesis*, por sua vez referia-se a expressões mais abstratas que prescindiam da matéria física. Nesse caso estariam as palavras, as narrativas, as encenações das tragédias com suas coreografias e, naturalmente, os sons e a música. Isso significa que, em sentido lato, música também é *poiesis*.



O poeta brasileiro Mário Quintana (1988) escreveu certa vez um poema intitulado “Se eu fosse um padre”, no qual tematiza referências religiosas e estéticas e utiliza a expressão “poesia”, uma das traduções possíveis para *poiesis* e que, no contexto do presente texto, sugiro ser compreendida também como música:

Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões
não falaria em Deus nem no pecado
- muito menos no anjo rebelado
e os encantos das suas seduções

não citaria santos e profetas
nada das suas celestiais promessas
ou das suas terríveis maldições
se eu fosse um padre, eu citaria os poetas

Rezaria seus versos, os mais belos
desses que desde a infância me embalsamaram
e quem me dera que alguns fossem meus

Porque a poesia purifica a alma
... e um belo poema - ainda que de Deus se aparte
um belo poema sempre leva a Deus.



ANEXO

Missas brasileiras compostas no século XX

(Muitas poderão ser localizadas por pesquisadores/as no *youtube* ou em outras plataformas de streaming)

1937 – Missa de São Sebastião (Heitor Villa Lobos)

1958 – Missa Sertaneja (Reginaldo de Carvalho)

1962 – Missa em si bemol (Francisco Mignone)

1965 – Missa da Paz para coro a capella e texto em português
(Almeida Prado)

1966 – Missa Ferial (Oswaldo Lacerda)

1966 – Missa Nordestina (Lindembergue Cardoso)

– *Missa Breve* de Henrique Curitiba

– Missa n.1 (José Penalva) – em português

- Missa n. 2 Fúnebre – em latim (José Penalva)
- Missa em Aboio (Pedro Marinho)
- 1967 – Missa *Populorum Progresio* (Jorge Antunes)
- 1969 – Missa Breve *Orbis Factor* em memória de Mário de Andrade (Ayltoin Escobar)
- 1970 – Missa Breve I “Tempos Novos” (Ernani Aguiar)
- 1971 – Missa para três vozes iguais (Osvaldo Lacerda)
 - Missa afro-brasileira de batuque e acalanto (Carlos Alberto Pinto Fonseca)
- 1972 – Missa *Diligite* (Camargo Guarnieri)
 - Missa Pentatônica (Ernst Mahle)
- 1976 – Missa de São Francisco (Ernst Mahle)
- 1977 – Missa *Profundis* (Dinorah de Carvalho)
 - Grande missa nordestina (Clóvis Pereira)
- 1978 – Missa da terra sem males (Dom Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Martín Coplas)
- 1979 – Missa de São Paulo (Ernst Mahle)
- 1980 – Missa João Paulo II na Bahia (Lindembergue Cardoso)
 - Missa Olindense (Jaime Carvalho Diniz)
- 1981 – Missa dos Quilombos (Pedro Casaldáliga, Pedro Tierra e Milton Nascimento)
 - Grande Missa Armorial (Lourenço de Fonseca Barbosa
 - “Capiba”)



- 1984 – Missa *pro Defunctis* (Amaral Vieira)
- Missa *Choralis* para coro, piano e duas trompas (Amaral Vieira)
- 1986 – Réquiem para JK (Cláudio Santoro)
- Missa Brevis II *in honorem Sancti Francisci Assisiensis* (Ernani Aguiar)
 - Missa de São Nicolau (Almeida Prado)
- 1989 – Missa Brevis III *in honorem Sancti Maximiliani Kolbe* (Ernani Aguiar)
- 1990 – Missa Caiçara (Kilza Setti)
- 1991 – Missa Brevis IV *pro gratiarum actione* (Ernani Aguiar)
- 1996 – Missa Solene para solistas infantis, órgão e percussão (Mário Ficarelli)
- 1996 – Missa de Alcaçuz ou Missa Nordestina (Danilo Guanaes)
- 1997 – Missa Kewere (Marlui Miranda)
- 2001 – Missa do Descobrimento (Cussy de Almeida)
- 2003 – Missa *in Memoriam* de Arthur Bispo do Rosário (Arrigo Barnabé)
- 2007 – Missa *in Memoriam* de Itamar Assumpção (Arrigo Barnabé)
- 2019 – Missa Nóia – os infernos da Cracolândia (Arrigo Barnabé)



Por ser a mais recente, indicamos link para podcast abaixo onde podem ser ouvidos (somente coro), sem instrumentação, o *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei*: [Podcast Podbean](#)



REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Escritos musicales I-III** (Traducción Alfred Muñoz). Madrid: Ediciones Akal, 2006.

_____. **Monografias musicales** – ensayos sobre Wagner, Mahler e Berg. Madrid. Ediciones Akal, 2008.

_____. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. Trad. Fernando Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

AFFONSO, Rodrigo Cardoso. **Um Estudo sobre a Relação Texto-Música: os ofícios fúnebres de José Mauricio Nunes Garcia**. Rio de Janeiro, 2005. 156 f. (Dissertação - Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

AGOSTINHO, *Confissões* (x, cap. 33) trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da Imprensa, 6ª ed., Porto, 1958.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, religião e morte: recorrências tópicas na Missa de Réquiem em mi bemol maior de Marcos Portugal.** (Dissertação - Mestrado em Música. São Paulo. Escola de Comunicações e Artes - USP, 2016, 217p.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 8ª edição, 1980.

ANDRADE, Péricles. **Um artista da fé: padre Marcelo Rossi e o catolicismo brasileiro.** Maceió, EDUFAL, 2013.

ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine.* Editions Robert Lafont. Paris. 2000.

AQUINO, Tomás. **Suma teológica: os sacramentos - III parte: questões 60-90, vol. 9.** (Trad. Gabriel Galache). São Paulo: Edições Loyola, 2013.

BECKHAUSER, Alberto. **Lex orandi, lex credendi.** Disponível em: <https://franciscanos.org.br/vidacrista/lex-orandi-lex-credendi/>. Acesso em: 02.mai.2020.

BEGBIE, Jeremy S. **Theology, Music and Time.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** (6ª ed). São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BEZERRA, José Renato Accioly. **Grande Missa Nordestina**



de Clóvis Pereira: estudo para interpretação. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014, 109fl.

BÍBLIA SAGRADA - Edição Pastoral. (Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Balancin) São Paulo: Paulus, 1990.

BOMFIM, Luciana dos Santos. Êxtases do «eu» em um mundo dilacerado: uma análise estético-religiosa da poesia anjosiana. (Dissertação - Mestrado em Ciências da Religião.) São Cristóvão. UFS, 2018.

BOSSEUR, Dominique. Richard Wagner (1813-1883). In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CALVANI, Carlos Eduardo. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. Espiritualidades não-religiosas: desafios conceituais. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 35, jul./set. 2014.

_____. A fronteira é o melhor lugar para adquirir conhecimento – circunstâncias históricas e pessoais da formação de Tillich. **Estudos de Religião**, v. 30, n. 3, set-dez, 2015, p. 165-188.

_____. Religião e MPB: um dueto em busca de afinação. **Revista Eletrônica Correlatio**, v. 14, n. 28 – dezembro de 2015.



_____. “Existirmos... a que será que se destina?” - Choque ontológico, angústia e coragem de ser na canção Cajuína. **Revista Eletrônica Correlatio**, v. 14, n. 28 – dezembro de 2015. Vol. 16, n.1 – julho de 2017.

_____. A História da Religião na Filosofia Positiva de Schelling– a tese tillichiana de 1910. **Revista Eletrônica Correlatio**, v. 18, n. 1, junho de 2019, p. 41-66.

_____. Mito e Rito na religiosidade popular: comentários sobre uma canção de Gilberto Gil e Rodolfo Stroeter. **Tear Online**, vol. 9. n.1, 2020.

CAMPOS, Beatriz. **Letra, música, performance e memória do racismo na Missa dos Quilombos**. Dissertação - Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da Universidade de Brasília, UNB, 132p.

CANTON, Ciro. Das “velhas senzalas” às “novas favelas”: a Missa dos Quilombos. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História**. ANPUH, Fortaleza, 2009.

CARDOSO, José Maria Pedro. **História breve da música ocidental**. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARRANZA, Brenda. **Catolicismo midiático**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2011.



_____. **Renovação Carismática Católica: Origens, mudanças e tendências.** Aparecida, SP: Editora Santuário, 2000.

CASCUDO, Câmara. **Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil.** 3ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

_____. **Filosofia das Formas Simbólicas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. 9ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CAVAZOTTI, André. **Processos seriais na obra de Arrigo Barnabé: As Oito Canções do LP Clara Crocodilo.** (Dissertação – Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

_____. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB. **Per Musi.** Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 5-15.

CHADA, Sonia. O uso das fontes audiovisuais na etnomusicologia: dois relatos de pesquisa. In: **Anais do 2º. Seminário de História, Cultura e Meios de comunicação na Amazônia.** Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia – ALCAR. Universidade Federal do Pará – Belém, PA – 12 e 13 de novembro de 2012.



CÍCERO, *Tratado da República* (Tradução, introdução e notas de Francisco de Oliveira), São Paulo: Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2008.

CORMIER, Hubert Jean-François. **Metafísica dos sons:** fenomenologia da música no pensamento de Ernest Ansermet. (Tese - Doutorado em Filosofia). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, 2008.

COSTA, Ricardo (tradutor). O Sonho de Cipião de Marco Túlio Cícero. **Notandum**. Universidade do Porto, n. 22, jan-abr 2010.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa** – uma introdução à fenomenologia da religião. (trad. Carlos Gutiérrez) São Paulo. Paulinas, 2010.

COTTA, André Guerra. Notas preliminares sobre o cantochão acompanhado na prática musical luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX: o *Hino a São João Batista* de José Maurício Nunes Garcia. **Per Musi**, n. 18. Belo Horizonte, jul./dez, 2008.

D'ACOL, Mitia Ganade. **Decoro musical e esquemas galantes:** um estudo de caso das seções de canto solo das missas de Réquiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal. Dissertação – Mestrado em Música). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes – USP, 2015, 181p.

DAVIES, Stephen. The Ontology of Musical Works and the Authenticity of Their Performances. **Noûs**, vol. 25. n. 1, p. 21-41, 1991.



DIX, Gregory. **The Shape of Liturgy**. Westminster, Dacre Press, 3a. ed 1947.

DODD, J. **Works of music: an essay in Ontology**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo** (Trad. Boris Schnaidermann). São Paulo: Editora 34, 2003.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia: a vida de Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DUNDES, Alan (ed). **Sacred narrative – Readings in the Theory of Myth**. Berkeley and Los Angeles. University of California Press, 1984.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

EGG, André. **A Formação de um compositor sinfônico: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança**. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. **Origens**. Lisboa, Edições 70, 1989.



_____. **O sagrado e o profano** (tradução Rogério Fernandes). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAGUNDES, Claudiberto. “**De musica**” – dialogo filosófico de Agostinho de Hipona (354-430): introdução, tradução e notas. (Tese - Doutorado em Literatura Comparada). Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), 2014, 386p.

FEITOSA, Marcos A. R. A Missa brevis de Lindembergue Cardoso: uma análise à luz do Concílio Vaticano II. **Anais do XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**. Rio de Janeiro, 2010.

FERNANDES, Angelo José. **Missa afro-brasileira de batuque e acalanto: aspectos interpretativos**. (Dissertação - Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004.

FERNANDES, Joicy Suely Galvão da Costa. **Entre a vida e a obra: música e religião em Max Weber**. 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

FILON DE ALEJANDRIA. **Obras Completas** (org. Jose Pablo Martin). Madrid. Editorial Trotta, 2009, vol. 1.

FLUSSER, David. **O Judaísmo e as origens do Cristianismo**. Rio de Janeiro, Imago, 2001;



GARCIA, Luís Henrique e PÚBLIO, Hudson Leonardo. (Re) percussões da Missa dos Quilombos. **Orfeu**, vol. 3, n.2, dez. 2018, pp.164-188.

GEFFRÉ, Claude. **Crer e interpretar: a virada hermenêutica da teologia** (Trad. Lúcia M. Endlich Orth). Petrópolis: Vozes, 2004.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Petrópolis, Vozes, 1977.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Unesp, 1990.

GOMES, Nelson, **A Busca do Sagrado: um enfoque da religião na obra de Richard Wagner na perspectiva teológica de Paul Tillich**. (Dissertação - Mestrado em Ciências da Religião), São Bernardo do Campo, UMESP, 2013.

GOLDBERG, Luis Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. **Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica** (Juiz de Fora, 22-25 jul. 2004).

GRESCHAT, H-J. **O que é Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2005.

GROSS, E. Considerações sobre a teologia entre os estudos da religião. In: TEIXEIRA, F. (org.). **A(s) ciência(s) da religião no Brasil - afirmação de uma área acadêmica**. São Paulo: Paulinas, 2001.



GROUT, Donald e PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUERIZOLI, Rodrigo. A condenação de Mestre Eckhart. Apresentação e tradução da bula papal. **Síntese**. Revista de Filosofia, vol. 27, n. 89, p. 387-403, 2000.

GUSDORF, George. **Mito e Metafísica**. (Trad. Hugo di Primio Paz). São Paulo: Ed. Convívio, 1979.

HAMMAN, A. G. **A Vida Cotidiana dos Primeiros Cristãos**. São Paulo: Paulus, 1997.

HEIDEGGER, Martin. A caminho da linguagem. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Fenomenologia da Vida Religiosa**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HINÁRIO OFICIAL DA IGREJA EPISCOPAL BRASILEIRA. Porto Alegre: Empresa Gráfica Metrópolis, 1962.

HOCK, K. **Introdução à Ciência da Religião**. São Paulo: Loyola, 2010.

HUGLO, Michel. Técnica e notação do canto gregoriano. in MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HUIZENGA, Thomas. **The silence and the awe of Arvo Part** – Interview with Arvo Part. NPR Classical, jun. 2014. In: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/the-silence-and-awe-of-arvo-part/>. Acesso em 20. mai. 2020.



HUSEINOVA, Aída. **Music of Azerbaijan** – from Mugham to opera. Bloomington. Indiana University Press, 2016.

KAFKA, Franz. **O processo** (Trad. Guimarães Editores). Porto: Publicações Dom Quixote, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANIA, Andrew. The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications. In: **The British Journal of Aesthetics**, vol. 48, n.4, p. 426-444, 2008

KOLAKOWSKI, Leszek. **A presença do Mito**. Brasília, Editora da UNB, 1981

KÜNG, Hans. **Música y religión, Mozart, Wagner, Bruckner** (Trad. Jorge Deike), Madrid: Editorial Trotta, 2008.

LABIÉ, Jean-François. A música inglesa no tempo dos Tudor e dos primeiros Stuart. in MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LACERDA, Víctor de Moura. **Música, substrato e substância: ontologia musical e quebra do paradigma cartesiano**. (Dissertação - Mestrado em Música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.



LEAVER, R.A. **Luther's Liturgical Music**. William B. Eerdmans Publishing Co., Cambridge, UK, 2007.

LÉVI-STRAUS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa. Edições 70, 2007.

LEVINSON, J. **Music, Art and Metaphysics**. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.

LLOYD, Jonathan. **Mass for six solo voices - Second Symphony**. Baden-Baden/Germany: Published by Boosey & Hawkes M.P.Ltd, 1983.

LÜHNING, Angela e TUGNY, Rosângela Pereira (org.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA, 2016.

MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos**. São Paulo: Annablume, 2006.

MACON, Edward L. **Rocking the Classics**. – English Progressive Rock and the Counterculture. New York: Oxford University Press, 1997.

MARASCHIN, Jaci. **A beleza da santidade**: ensaios de liturgia. São Paulo: ASTE, 1996.

_____. **Da leveza e da beleza**: liturgia na pós-modernidade. São Paulo: ASTE, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, Ciência e Religião**. Lisboa: Edições 70, 1988.



MARQUES, Antonio Jorge. **A obra religiosa de Marcos Antonio Portugal (1762-1830):** catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA, 2012.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental.** (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia:** Biografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MAUSS, Marcel. **Lo sagrado y lo profano** – obras. (Traducción de Juan Matesanz). Barcelona, Barral Editores, 1970.

MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. **Missa de Alcaçuz: aproximações melódicas com os romances medievais ibéricos.** (Dissertação – Mestrado em Ciências Sociais). Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014, 187fl.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

MESLIN, Michel. **A experiência humana do divino** – fundamentos de uma antropologia religiosa. (Trad. Orlando dos Reis). Petrópolis: Vozes, 1992



MILLINGTON, Barry. **Wagner, um compêndio** – Guia completo da música e da vida de Richard Wagner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MINAMI, Edison. Milton Nascimento e o diálogo inter-religioso na Missa dos Quilombos. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói, n. 1, p. 110-122. jan./jun. 2009.

MONTEIRO, Simeí. Liturgia e música: semiologia e semiótica. In: CARVALHAES, Cláudio (org.). **Teologia do culto entre o altar e o mundo** – estudos interdisciplinares em homenagem a Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

MORAIS, Régis (org.). **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

MYERS, Helen (ed.). **Ethnomusicology: An Introduction**. New York: Norton, 1992.

NEUFELD, Jonathan. Musical Ontology: critical, not metaphysical. **Contemporary aesthetics**, vol. 12. 2014.

NIEBUHR, Richard. **As origens sociais das denominações cristãs**. (Tradução de Antonio Gouvea Mendonça). São Paulo: Aste/IEPG, 1992.

OLIVEIRA, Augusto Marcos F. Êxodos e encruzilhadas na Missa dos Quilombos. (Tese - Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.



OLIVEIRA, José Antonio Santos. **A poesia nos salvará: uma leitura do Miserere**, de Adélia Prado. Santo André: Kapenke, 2019.

OLIVEIRA, Rosenilton. **Orixás: a manifestação cultural de Deus: uma análise das liturgias católicas “inculturadas”**. (Dissertação – Mestrado em Antropologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVIER, Philippe. Sergei Prokoviev e Dimitri Shostakovitch. In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. (Tradução de Walter Schlupp) São Leopoldo/Petrópolis: Sinodal/Vozes, 2007.

OUVRAND, Jean-Pierre. A música no século XVI: Europa do Norte, França, Itália, Espanha. in MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PASSOS, J. D.; USARSKI, F. **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulus/Paulinas, 2013.

PEREGRINAÇÃO DE ETÉRIA – Liturgia e catequese em Jerusalém no século IV. Petrópolis, Vozes, 1977.



PESSOA, Silvério. **Do altar para o palco** – os shows em movimento do Padre Fábio de Melo. (Tese - Doutorado em Ciências da Religião). Recife, UNICAP, 2019.

PESSOA, Silvério; ANDRADE, Péricles; ANDRADE, Charlisson Silva de. **Voz dos Tambores: a música da Missa dos Quilombos**. In: CABRAL, Newton Darwin de Andrade; PINA NETA, Lucy. (Org.). **“Andar às voltas com o Belo é andar às voltas Com Deus”**: a relação de Dom Helder Câmara com as artes. Recife: Bagaço, 2018, v. 1, p. 233-257.

PIO X, **Tra le sollicitudini** 1903. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html . Acesso em 01/05/2020.

PIO XI, **Divini Cultus Sanctitatem**. 1928. Disponível em: https://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/bulls/documents/hf_pxi_bulls_19281220_divini-cultus.html. Acesso em 02/05/2020.

PIO XII, **Musicae Sacrae Disciplina**. 1955. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>. Acesso em 02/05/2020.

QUEIROZ, Rucker Bezerra. **O Movimento Armorial em três tempos**: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru, (Tese – Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.



QUINTANA, Mario. **Nova Antologia poética**. São Paulo: Editora Globo, 1988.

REVÉRDY, Michéle. A música russa: de Glinka ao Grupo dos cinco. In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Erik Satie e o “Grupo dos Seis”. In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Bela Bartók (1881-1945). In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIBALTA, José Luís C. **Missa Caiçara**: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti. (Dissertação – Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011, 2 vols, 574 pg.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000,

_____. **História e Verdade**. São Paulo: Loyola, 2000.

RIDLEY, Aaron. Against musical ontology. **The Journal of Philosophy**, vol. 100. n. 4, p. 203-220, 2003.



SANCHEZ Wagner Lopes; PASSOS, João Décio (orgs.) **Dicionário do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015.

SANCHIS, Pierre. Metamorfoses do sagrado: dois sistemas cognitivos em torno de uma categoria. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, vols. 18 e 19, 1987-1988.

SANTOS, Itania Mara. **Teologia do corpo em Adélia Prado**: uma proposta religiosa transgressora (Dissertação - Mestrado em Ciências da Religião). São Cristóvão. UFS, 2019.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves. Viagem de um vencido, de Augusto dos Anjos: literatura, religião e modernidade em perspectiva teológica. **Paralellus**, Recife, v. 5, n. 10, p. 233-250, jul/dez. 2014.

_____. **Texto de apresentação do GPCOR**. Disponível em: <https://gpcor.wordpress.com/page/4/>. Acesso em: 07 mar. 2020.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris. Edition du Seuil, 2002.

SCHELLING, F. W.J. **Introduction à la philosophie de la mythologie**. Trad. Jean-François Courtine e Jean-François Marquet. Paris: Ed. Montaigne, 1945.

SENRA, Flávio. O teólogo e o cientista da religião - Religiografia acerca das interfaces entre Ciências da Religião ou Religiologia e Teologia no Brasil. **Rever**. Ano 16, n.1, jan/abr, 2016.



SIGURDSON, Ola. Cantos do desejo: sobre música pop e a questão de Deus. **Concilium**. 289. Petrópolis, Vozes, 2001.

SILVA, Débora Borges. **César Guerra-Peixe e o Movimento Armorial**: Abordagem sobre os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de Câmara. São Paulo: Novas edições acadêmicas, 2017.

SILVEIRA, Emerson e SAMPAIO, Dilaine. **Narrativas míticas**: análise das histórias que as religiões contam. Petrópolis: Vozes, 2018.

STECKER, Roberto. Methodological questions about the Ontology of Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 67, n. 4 (fall), pp. 375-386, 2009.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução (Trad. Carlos Alberto Faraco). Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife. Universitária da UFPE, 1974.

TEIXEIRA, Selma S. Missa dos Quilombos: um canto de Axé. **Revista de Letras**, vol 1. n. 2, 1997.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paulus, 2004.



TILLICH, Paul. **Filosofia de la Religion**. Buenos Aires: Megapolis/La Aurora, 1973.

_____. La significación de la historia de las religiones para el teólogo sistemático.

In: TILLICH, Paul. **El futuro de las religiones**: cuatro ensayos. Buenos Aires: La Aurora, 1976.

_____. Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden. In: WENTZ, Gunther. **Paul Tillich: Main Works / Hauptwerke**. Philosophical Writtings. Berlin/New York: De Gruyter – Evangelisches Verlagswerk GmbH, 1989. Vol. 1.

_____. TILLICH, Paul. **La dimension religieuse de la culture - écrits du premier enseignement 1919-1926**. Paris. Les Editions du Cerf, 1990.

_____. **Teologia Sistemática**. (Trad. G. Bertelli e G. Korndörfer). São Paulo: Sinodal, 2005.

_____. **Dinâmica da Fé**. (Trad. Walter Schlupp). São Leopoldo: Editora Sinodal, 1985.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Schelling – vida e obra. In: **Schelling**, Friedrich Wilhelm Joseph von, 1775-1854. Obras escolhidas. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

TROELTSCH, Ernest. **The Social Teaching of the Christian Churches**. Vols. I e II. New York, Macmillan, 1931.



TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Petropolis: Vozes, 1974.

USARSKI, Frank. **História da Ciência da Religião**. in: <https://ciberteologia.com.br/post/notas/historia-da-ciencia-da-religiao>. Acesso em 09.mai.2020.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. São Paulo, EDUSP, 2001.

VIGNAL, Max. Gustav Mahler (1860-1911). In: MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs). **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. À maneira de preâmbulo à “Escola de Viena”: música atonal, dodecafônica, serial. In MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (orgs.) **História da Música Ocidental**. (Trad, Angela R. Viana, Carlos Sussekind e Maria Tereza R. Costa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.24, 2011.

WACH, Joachim. **Sociologia da religião**. São Paulo: Paulinas, 1990.

WAGNER, Richard, **Religion and art** (Trad. William Ashton Ellis). Bison.University of Nebraska, 1994.



_____. **A arte e a revolução.** (Trad. José M. Justo), 2ª ed, Lisboa: Antígona, 2000.

WAIZBORT, Leopold. Introdução In: WEBER, Max; **Fundamentos racionais e sociológicos da música.** Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

_____. Rejeições Religiosas do Mundo e Suas Direções. In: **Ensaio de Sociologia**, Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1982.

_____. **Fundamentos racionais e sociológicos da música.** Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. A ciência como vocação. In. WEBER, M. **Três tipos de poder e outros escritos.** Lisboa: Tribuna da História, 2005.

WILSON, Elizabeth, **Shostakovich: A Life Remembered:** Princeton. Princeton University Press, 1994.

YOUNG, J.O. The ontology of musical works: a philosophical pseudo-problem. **Front Philos.** Vol. 6, 9. 284-297, 2011.

ZANGUERI, Gláucio. **Música e Fenomenologia no Traité de Pierre Schaeffer.** (Dissertação – Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.



