

Resumo: *Este artigo abre um debate sobre a questão da prática musical nas assembleias litúrgicas buscando compreender a música na Igreja em relação à produção musical. Olhando o horizonte histórico, busca-se elencar os motivos que desencadearam as mudanças significativas da vivência musical contemporânea. Passando pelo discurso filosófico, fundamenta-se na indústria cultural um fenômeno geral que atingiu a prática musical universal. Posteriormente apresenta-se o pensamento conciliar e o ensinamento da Igreja, sobre a música como elemento unificador da assembleia. Conclui-se com a urgente necessidade de fomentar iniciativas de cunho formativo, pastoral ou acadêmico, para suprir as lacunas musicais e litúrgicas da vivência cristã, para que a música ritual seja sempre um canto novo, não como uma novidade passageira e descartável, mas seja emanção de nosso próprio ser.*

Palavras chave: Produção musical; Música Ritual Cristã; Indústria Cultural; Formação.

Abstract: *This article opens a debate on the question of musical practice in liturgical assemblies, seeking to understand music in the Church in relation to music production. Looking at the historical horizon, we try to list the reasons that triggered significant changes in contemporary musical experience. Passing by the philosophical discourse, it envisages the cultural industry as large as a general phenomenon that influenced musical practice universal. Later it shows the Conciliar thought and Church teaching on ritual music as the assembly unifying element. It concludes with the urgent need to promote initiatives aiming at formation, pastoral or academic, to address the shortcomings of musical and liturgical Christian living, so that the ritual music be always a new song, not as a fad and disposable novelty, but as emanation of our own being.*

Keywords: Music Production; Christian Ritual Music; Cultural Industry; Training.

A produção musical cristã contemporânea e a música ritual cristã pós-conciliar: história, questões e desafios

Murilo Guesser*

* Graduando em Teologia pela Faculdade Católica de Santa Catarina (FACASC). Seminarista da Arquidiocese de Florianópolis.



Uma realidade que se apresenta fortemente em nossas assembleias litúrgicas é a inserção/adaptação de um estilo musical decorrente das novas práticas litúrgico-musicais que atingem o Brasil em sua grande maioria, fruto de uma nova fase de produção e gravação musical. Como compreender a música na Igreja hoje em relação à produção musical? Não está ela também como um simples adereço, simples ocupação do tempo livre? Existe um estilo musical próprio para o culto?

Quanto à questão dos estilos, a Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium*, ao mencionar as normas para a adaptação à índole e tradições dos povos, diz:

A Igreja não deseja impor na Liturgia uma rígida uniformidade para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade; mas respeita e procura desenvolver as qualidades e dotes de espírito das várias raças e povos (SC 37).¹

Esse respeito ao espírito das raças e povos, pode ser inculturado na Liturgia sempre que favoreça o verdadeiro e autêntico espírito litúrgico, segundo as necessidades dos lugares, desde que tal adaptação seja regida por alguns limites fixados (Cf. SC 37, 38 e 39). Diz ainda o Concílio que em alguns lugares e circunstâncias especiais são necessárias adaptações mais profundas (Cf. SC 40). Ainda que o termo inculturação não esteja empregado no documento conciliar, essa “adaptação” demonstra abertura, com o objetivo de que todos possam assim participar da liturgia de forma “plena, consciente, ativa e frutuosa.” (Cf. SC 14, 19 e 21). A Música Ritual, como parte integrante da liturgia, deve também se inculturar, buscando sempre expressar os mistérios celebrados com uma linguagem musical específica. Isto pelo fato de que a Igreja “aprova e admite no culto divino todas as formas de verdadeira arte, dotadas das qualidades devidas” (SC 112). Destarte, “a música sacra será tanto mais santa, quanto mais intimamente estiver ligada à ação litúrgica” (SC 112). Esse impulso de renovação e agregação cultural na liturgia só chegará a bom termo do ponto de vista da música sacra, quando atingir o principal objetivo: “a glória de Deus e a santificação dos fiéis” (SC 112). Esta foi de fato a grande arrancada Conciliar.

¹ BECKHÄUSER, Alberto. **Sacrosanctum Concilium**: texto e comentário. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 60.



A reforma litúrgica do Concílio Vaticano II foi feita numa dupla preocupação: de atualização cultural e de enraizamento bíblico e eclesial. Isto quer dizer, para a música, de um lado, uma abertura às músicas que podem favorecer a participação das assembleias celebrantes e, de outro lado, o renascimento de formas inscritas na tradição do canto cristão, como a salmodia, as aclamações, as litânias etc. Se avaliarmos a partir do impulso criador que esta reforma provocou nas diversas partes do mundo, o balanço já será positivo.²

Contudo, a reforma litúrgica, bem como o próprio Concílio, buscou refletir e dar respostas às questões emergentes na crise que permeava a sociedade. Que crise? Quando se iniciou? Vejamos, pois, uma possível vertente histórica. Como teórico relevante para dialogar nesse sentido temos Theodor Wiesengrund Adorno, filósofo da Escola de Frankfurt, que visibilizou ideias interessantes sobre essa grande temática da crise da modernidade.

A crise da modernidade é fortemente marcada por um contexto técnico científico, onde a ciência moderna, com sua ânsia de traduzir o maior número possível de eventos naturais em “relações numéricas, lógicas, acabou movimentando mais ainda esse processo de abstração entre aquilo que se pensa e a realidade vivida pelos homens.”³ Essa ideia foi teorizada a partir de Descartes e se caracteriza pela dominação e controle. Em síntese, conhecendo a natureza, se pode dominá-la. Tal conhecimento, todavia, permeia apenas o elemento racional, pois os sentidos, segundo o filósofo, são fonte de enganos e erros no processo do conhecimento objetivo da natureza. “O sujeito adequado é aquele que será, de início, “pura consciência de si” reflexivo, puro *cógito*.”⁴ Com esses princípios se fundamentou uma série de fenômenos e pesquisas que buscavam apenas progresso, progresso esse que se transformou em poderoso instrumento usado pela Indústria Cultural para conter o desenvolvimento da consciência crítica das massas, impedindo a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente.⁵

² GELINEAU, Joseph. O caminho da música. **Concilium**. Petrópolis, v. 222, 1989/2. p. 145.

³ FREITAS, V. **Adorno e a arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 15.

⁴ MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos). p. 41.

⁵ Cf. ZILLES, Urbano. **A escola da teoria crítica e a religião**. Porto Alegre: EST, 2006. (série Pensar). p. 8.



Segundo o conceito de Indústria Cultural, o ser humano, ao buscar entender todos os fenômenos pelas vias da razão, acabou por reproduzir o isolamento e a dessensibilização.⁶ Atrelando isso aos interesses do capital, compactua-se a produção da barbárie estilizada, arraigada nos mecanismos da Indústria Cultural.⁷ Essa ideia já está alegoricamente tratada na *Odisséia* de Homero, onde Ulisses e sua tripulação tentam a todo custo domesticar a própria natureza interna para dominar a natureza externa.⁸ O astuto Ulisses ordena que os remadores selem os ouvidos com cera para que continuem remando com todas as forças e escapem do encanto das sereias. Para não escutar o canto das sereias, Ulisses pede que seja atado ao mastro do navio, a fim de vencer o encanto do canoro. Mediante o sofrimento, ele emancipa-se. Mas é uma emancipação totalmente alienante, pois quanto mais era seduzido pelo canto, mais amarrado se encontrava.

Na Modernidade, Immanuel Kant buscou apresentar o real sentido do esclarecimento, qual seja: “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado.”⁹ Em Kant, o sujeito autônomo, livre, não pensa em voz baixa. A autonomia é justamente o ato de manifestar-se publicamente. Para Adorno, o esclarecimento verdadeiro é, antes de tudo, sobre si mesmo. Todavia, segundo Adorno, baseado em Kant, o homem da modernidade vive um falso esclarecimento, considerando que a emancipação através da técnica atingiu toda a humanidade, gerando nela a dependência, como que narcótica, enfeitada, da verdade científica. Só tem valor de verdade tudo que pode ser logicamente demonstrado. O que foge a esses padrões de logicidade não se fundamenta. Com isso, há um desvio da razão em direção à geração de riquezas e à produção de tecnologias, afundando os seres humanos em um enorme estado de barbárie. A esse processo, Adorno chamou de “Indústria Cultural”. Dentro da análise desse conceito, Adorno tenta compreender a relação entre produção e reprodução social, mercadorização da cultura e sua reificação. Juntamente com Horkheimer, Adorno empregou pela primeira

⁶ Cf. PUCCI, Bruno; OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 52.

⁷ Cf. JAY, Martin. **La imaginación dialéctica: una historia de la escuela de Frankfurt**. Madrid: Taurus, 1989. p. 354.

⁸ Cf. ADORNO; HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 44.

⁹ KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é Esclarecimento? In: KANT, Immanuel. **Textos seletos**. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 100.



vez a expressão ‘Indústria Cultural’ cerca dos anos 1940. O mundo nesse período, ardendo em meio à guerra, despontava para uma realidade que mudaria o rumo das relações humanas com a evolução dos meios de comunicação social.

Existe ainda uma questão importante, que foi a divisão do tempo, entre tempo de trabalho e tempo livre, e as atividades que a cada período competem. A Indústria Cultural tem sua raiz primeira nessa evolução, como uma proposta para dar subsídios ao ser humano de como bem viver seus momentos de tempo livre.

Segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho tem por função restaurar a força de trabalho [...] Por um lado, deve-se estar concentrado no trabalho, não se distrair, não cometer disparates [...]. Por outro lado, deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre.¹⁰

Com a Revolução Industrial desenvolve-se um novo modo de produção capitalista, concentrando exclusivamente a atividade operária nos muros da fábrica. Passa-se a uma produção por meio de maquinário pesado, dividindo a produção em turnos previamente estabelecidos. Outro aspecto é que, embora esteja submerso à produção, o operário passa a ser assalariado e, com isso, afirma-se a necessidade do trabalho para a subsistência física do mesmo e o surgimento de um novo contexto de vivência social: o tempo livre, e com ele o entretenimento, como atividade para essa nova ordem de vida.

Cria-se um dualismo acentuado entre a fábrica, como espaço de trabalho, e a vida do pós-trabalho, o tempo de lazer e descanso. Essa distinção resultou também em liberdade. O autor não discute a questão da religião, mas levantamos a questão: não seria esta também uma ocupação para o tempo livre?

O uso e fruto do lazer propriamente dito era privilégio de poucos trabalhadores. A grande maioria dos trabalhadores, por causa de seus salários, mal conseguiam sobreviver. Então surgem os movimentos operários. Com o surgimento dos movimentos operários e a redução da carga horária de trabalho, a situação econômica obteve certa melhora, e isso desencadeou uma ascensão das massas que buscavam desfrutar seu

¹⁰ ADORNO. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 106-107.



momento livre. Cria-se a máquina a vapor, que deu maior mobilidade aos destinos de entretenimento. Com isso, surgem os primeiros estabelecimentos de divertimento, os *music halls*, na Alemanha e Inglaterra. Locais amplos, onde os trabalhadores comiam e bebiam, assistindo a shows de variedades musicais e artes circenses.¹¹ Essa gênese do entretenimento moderno culmina com as invenções científicas, especialmente o rádio, as gravações sonoras e o cinema.

*Fonógrafo e gramofone foram os primeiros aparelhos de comunicação que eram usados preferencialmente no entretenimento privado. Eles transformaram a música numa mercadoria tecnicamente produzida e individualmente consumível ao bel prazer.*¹²

Conforme Rodrigo Duarte, a partir do século XVII, a ciência europeia adquiriu os meios teóricos para intervir em processos do mundo físico e, quase duzentos anos depois, com a revolução industrial, o conhecimento se traduziu em tecnologia: com objetivos econômicos bem definidos a alcançar.¹³ É como uma nova revolução industrial dentro do negócio do entretenimento. Como diversão, a Indústria Cultural “ocupa os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto na manhã seguinte.”¹⁴

Por isso, a crítica de Adorno se dirige a tal indústria, atribuindo a esta um caráter ideológico como instrumento manipulador das consciências, transformando tudo em mercadoria, substituindo dessa forma a própria consciência. “Os próprios seres humanos se tornaram parte desse mundo reificado, e sua subordinação à lógica da dominação é realçada pela mercantilização da força de trabalho dentro do capitalismo.”¹⁵ O consumidor é apenas objeto de lucro para o sistema.

O imperativo da sociedade tecnológica é que o homem deve adaptar-se, sem especificar a que coisa; adaptar-se àquilo que, sem a reflexão, como reflexo da potência e onipresença do existente, constitui

¹¹ DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural**: uma introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 19.

¹² DUARTE, 2010, p. 24.

¹³ Cf. FREITAS, Verlaine. **Kathársis**: reflexões de um conceito estético. Belo Horizonte: Arte, 2002. p. 29.

¹⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123.

¹⁵ THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na área dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 131.



a mentalidade comum. Mediante a ideologia da Indústria Cultural, a adaptação toma o lugar da consciência. Na Indústria Cultural, tudo se torna mercadoria. Tudo isso é eloqüentemente [sic] exemplificado por fenômenos-chaves como o cinema, o entretenimento, a publicidade, a arte, a Educação.¹⁶

Todo esse processo gera, no ser humano, uma mentalidade fortemente consumista, rompendo com a subjetividade e a própria autenticidade. O indivíduo inserido é aquele que acompanha o último gesto da moda, da publicidade, da propaganda, da mídia e da própria cultura. Toda essa realidade é denominada, por Adorno, como fetiche, conceito de cunho marxista,¹⁷ que atribui à mercadoria laços de relações sociais, de exploração do trabalho pelo capital, que de fato, a produz.¹⁸

Cai-se prontamente em estado de êxtase diante do belíssimo som convenientemente anunciado pela propaganda de um Estradivarius ou de um Amati; no entanto, só podem ser distinguidos de um violino moderno razoavelmente bom por um ouvido especializado, esquecendo-se de prestar atenção à composição ou à execução, da qual sempre se poderia ainda tirar algo de valor. Quanto mais progride a moderna técnica de fabricação de violinos, tanto maior é o valor que se atribui aos instrumentos antigos. De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem – igualmente distanciadas e alheias ao significado de conjunto e igualmente determinadas pela lei do sucesso – as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música na qual entram carentes de relações. Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus consumidores. Parece-lhes próximo o totalmente estranho: são estranhos, alienados da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos. Se estes

¹⁶ ADORNO; HORKHEIMER, op. cit., p. 133.

¹⁷ Segundo Marx, na sociedade capitalista, os objetos materiais possuem certas características que são conferidas pelas relações sociais dominantes, mas que aparecem como se lhes pertencessem naturalmente. Essa síndrome impregna a produção capitalista, e por isso se lhe atribui também o nome de 'fetichismo da mercadoria'. O valor dos objetos torna-se como que real e natural. [Cf. FETICHISMO. In: BOTTO-MORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 149.]

¹⁸ Cf. DUARTE, 2010, p. 61.



*por ventura ainda reagirem, já não fará diferença alguma se se tratar da sétima sinfonia ou do short de banho.*¹⁹

Observa-se que também a música, enquanto produção artística, transformou-se num simples meio para o divertimento. Entretendo-se em meio aos fones, o indivíduo gera dentro de si uma ilusão homérica de realização que é justamente usufruir de um prazer momentâneo. A música passa a ser, então, um elemento determinante no tempo livre. Isso retira dela seu real valor de apreciação autêntica. Essa é uma das faces da barbárie estética. Que implicações teriam essas colocações na Brasil? Ao que nos parece, os filhos desta pátria mais garrida estão, em sua maioria, embebidos dessa realidade fetichizada.

*De um modo geral, a cultura brasileira considera a música como uma atividade de lazer despreocupado: algo para ouvir e relaxar, seja show popular, seja ópera, seja concerto. Diversas outras importantes funções que a música possui (educativa, científica, religiosa, reflexiva) simplesmente não são consideradas pela cultura contemporânea. Isso é algo que o compositor de música sacra precisa compreender muito bem, pois certamente a função da música na liturgia não é a de conceder um lazer superficial.*²⁰

Mentes economicamente ilustres souberam integrar os padrões da indústria cultural às necessidades espirituais. Em algumas igrejas cristãs é evidente essa mercantilização do sagrado. Pessoas que atuam num determinado rito litúrgico, nesse contexto, facilmente caem numa armadilha onde “uma fusão da aura midiática com a religiosa, ressignifica as aspirações do divino, expressas culturalmente nos fiéis transformados em fãs”.²¹

Retomando a temática do aggiornamento conciliar, mencionado no início deste artigo, unido à crise que atingia o mundo no século XX, especialmente na década do Concílio, e tendo explanado ideias-chaves da literatura filosófica do mesmo século, adentramos num tema abrangente

¹⁹ ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música**. Tradução Zéjko Loparié. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os Pensadores). p. 180.

²⁰ MOJOLA, Celso. A música brasileira e suas implicações na composição de música ritual cristã. In: MOLINARI, Paula (org). **Música brasileira na liturgia 2**. São Paulo: Paulus, 2009. (coleção Liturgia e música). p. 41.

²¹ CARRANZA, Brenda. “Católicos midiáticos”. In: TEIXEIRA, Faustino e MENEZES, Renata. (org.). **As Religiões no Brasil**: continuidades e rupturas. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 79.



e de complexidade. Que exista uma dificuldade na vida musical da Igreja Romana, a prática nos revela que sim. A questão é entender de fato, se tal dificuldade não seria já anterior ao Concílio, quando na vida social houve o que Adorno intitulou de regressão da audição. Esse fenômeno atingiu também as abóbadas cristãs?

Nos primeiros anos da aplicação das reformas conciliares, essa questão desenvolve-se em duas perspectivas: uma, tradicional e outra, progressista. Apontam-se questionamentos de investigação em torno do avançar dos processos de secularização e da fragmentação dos equilíbrios tradicionais da fé católica sujeita ao processo de modernização. Ainda que essa crise não se limite ao canto no culto cristão, ela chegou inclusive a este, pois, a música, segundo Gelineau, “foi a que constituiu a parte mais dinâmica das formas rituais, na história do culto cristão. Isso porque ela sempre foi a mais atingida, de imediato, pelas mudanças culturais.”²² A vertente progressista pressiona para que o Vaticano II fosse além da forma como o próprio Concílio tinha sido aplicado; e o segundo reagrupamento, o tradicionalista, se opõe a certos princípios da reforma litúrgica, apontando o próprio Concílio como responsável por ser condescendente e complacente com os rumos desviantes da secularização.²³ Unindo a divisão interna na vida eclesial à força midiática, que logo desponta como a grande sensação, inicia-se nova fase musical na Igreja. De um lado, um grupo que prossegue a prática tradicional de um canto para especialistas e, de outro, a efervescência pastoralista. Esse fenômeno não se circunscreveu aos muros eclesiásticos, mas abriu-se a um contexto mundial, como uma grande reação ao mal estar frente à conduta mecanicista do progresso. Encontramos essa reação nas artes em geral, não só na música.

*Sabe-se que no mesmo momento começavam a aparecer, no mundo ocidental, em reação contra a sociedade industrial e tecnológica, diversas correntes como a investigação das raízes étnicas, a revalorização da arte e do sentimento, um recrudescimento da religiosidade, traduzindo-se de múltiplas maneiras, desde a renovação carismática até o sucesso das seitas e dos esoterismos. É claro que esses fenômenos teriam repercussões na liturgia e principalmente na música.*²⁴

²² GELINEAU, 1989, p. 143.

²³ Cf. MENOZZI, Daniele. **La Chiesa Cattolica e la secolarizzazione**. Torino: Einaudi, 1993. p. 232.

²⁴ GELINEAU, op. cit., p. 145.



Com a reforma litúrgica e conseqüentemente uma nova configuração litúrgico musical, surgem nas comissões episcopais setores ou secretarias específicas para coordenar esse trabalho. Todavia, ao passo que se organizava uma renovação tão almejada, surgia também uma movimentação que introduzia elementos musicais norteamericanos, inicialmente nas igrejas pentecostais, advindas dos Estados Unidos em missão ao Brasil, e que na década de setenta, com o impulso renovador da Renovação Carismática Católica, vai agregando esses elementos na dinâmica musical também dentro da igreja católica.

A essa música importada convencionou-se chamá-la de “gospel”, termo abrangente, que aqui é parcialmente entendido como a produção musical paralela à hinódia oficial do protestantismo tradicional, que em sua composição estrutural agrega valores seculares, litúrgicos e de mercado, incorporando nas apresentações musicais performances até então seculares usadas em acampamentos, avivamentos, cuja única finalidade era evangelizar através de uma música inserida na realidade do jovem, uma música comum que fala de Deus ou, pelo menos, das coisas de Deus. No culto propriamente dito, esse estilo, no começo, não era bem vindo.

Em nome da evangelização e da interação com o mundo, a música gospel foi aos poucos sendo colocada nas rádios, e adentrou no culto também. Não é questão aqui julgar os métodos, eficazes ou não, de evangelizar. O fato é que, com isso, a música gospel passa a ser apreciada nas rádios e afins. Inaugura-se uma nova forma de pregar o Evangelho. Acontece então uma explosão do mercado musical fonográfico cristão.

Com essa virada cultural, num mundo pós-guerra, estabeleceu-se uma nova etapa histórica, a pós-modernidade, “mudança em uma esfera cultural mais ampla ao envolver modos de produção, consumo e circulação de bens simbólicos.”²⁵ A música cristã, como bem simbólico, acabou sendo submetida aos interesses e desejos de seus “consumidores”, oferecendo-lhes um tipo de religiosidade capaz de satisfazê-los. Essa é justamente a marca do ser humano pós-moderno, é ele que decide “o que fazer com seu tempo, seu lar, seu corpo e seus deuses.”²⁶ Tudo isso contribuiu para a consolidação da música gospel e de um mercado espe-

²⁵ FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**: Globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 29-30.

²⁶ FEATHERSTONE, 1995, p. 158.



cífico para ela. Esse comércio de bens simbólicos não é algo novo. Já no templo de Jerusalém Jesus expulsa os vendilhões (Mc 11,15-19).

No contexto pós-moderno, a música gospel encontra respaldo na identidade religiosa “mais intensa e sensorial”.²⁷ A própria religião entra no mundo do valor econômico dos símbolos e do valor simbólico dos bens econômicos, uma religião para o consumo, para satisfazer as próprias emoções.

*Padres-cantores celebram “showmissas” para milhares de pessoas; líderes evangélicos estufam seus templos e suas contas bancárias; centros espíritas, terreiros e outros espaços sagrados abrem com frequência [sic]; revistas laicas dedicam páginas às possibilidades da utilização de Deus como agente de negócios e lojas faturam vendendo florais de Bach, runas e duendes.*²⁸

Tudo isso pelo fato de que os princípios que norteavam a conduta humana caíram por terra, e, em nome de um falso esclarecimento se busca viver uma falsa liberdade, sem compromissos éticos, morais e até mesmo religiosos.

*Assim como posso dar uma passada no McDonald's e fazer um lanche, em qualquer bairro encontro um templo religioso disposto a dar uma reposta – mais ou menos lógica, mas a lógica é o que menos importa nesse tipo de ação – aos problemas do universo. [...] Assim sendo, diante da diversidade de ofertas, as soluções efetivamente religiosas que ofereçam um serviço rápido, fácil e com resultados comprováveis, adaptados, portanto, à realidade de uma sociedade em transformação contínua... Em outras palavras, é uma religião fast-food.*²⁹

Todavia, o gospel enquanto música em si, não é o maior problema, mas o que dificulta é o fato de que, por vezes, tal música se toma para o uso litúrgico. A demasiada mudança de repertório, por conta de uma superficial mania de novidade ou concessão à onda de consumismo, faz com que o povo não aprenda bem nenhum canto, ficando impedido de

²⁷ FREDDI, Sérgio. **Música cristã contemporânea: renovação ou sobrevivência?** São Paulo: Editorial Press, 2002. p. 78.

²⁸ SOUZA, A. Secularização em declínio e potencialidade transformadora do sagrado. In: **Religião e sociedade**. Rio de Janeiro: ISER, 1986. p. 3.

²⁹ MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia e poder simbólico: um ensaio sobre comunicação e campo religioso**. São Paulo: Paulus, 2003. p. 53.

participar dele com gosto e prazer.³⁰ Ainda que com certa radicalidade, faz sentido o que Safatle afirma:

Ficamos muito inebriados com a ideia de que o Brasil é um país musical, e não conseguimos perceber que isso não é verdade. O Brasil tem uma produção musical muito limitada. Desenvolvemos uma ideologia cultural que coloca nossa experiência sensorial como muito elevada, então nossa produção cultural tem que ser igualmente espontânea. Por essa ideia, tudo aquilo que nasce de maneira espontânea do ponto de vista musical é a prova maior da peculiaridade da vida brasileira. Mas você pode espontaneamente compor uma canção, mas dificilmente irá compor espontaneamente uma sinfonia. É como se você tivesse uma produção literária de um país que se reduzisse a crônicas. O compositor Gilberto Mendes falou uma coisa que sintetiza muito bem a situação brasileira. Se você chegar para uma pessoa da classe média, letrada, e perguntar que tipo de filme gosta, ela vai falar em Fellini, Antonioni e tal; na literatura, Virginia Woolf, Thomas Mann; já na música, Caetano Veloso e Chico Buarque... Nada contra os dois, mas se percebe que há um descompasso. Não há mais pianos nas casas e as pessoas simplesmente não conhecem as obras, não sabem quem são os compositores. Estamos criando uma situação histórica muito peculiar, de uma época que não conhece sua própria música.³¹

Surgem situações preocupantes: celebrações promovidas por movimentos religiosos, congregando frequentemente grande número de participantes, aqui e acolá, com ampla divulgação da mídia, pouco levando em conta os textos litúrgicos, substituindo-os facilmente por letras intimistas de grande pobreza existencial, poética e teológica.³²

O nosso gosto musical foi formado pelo que pode ser mais corretamente denominado como uma música popular industrializada, ou seja, uma música que se tornou produto fonográfico e, a partir desse fato, encontrou as condições para sua divulgação e distribuição. O processo de escolhas que levou a essas decisões de investimento por parte de diferentes em-

³⁰ Cf. CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1999. (Estudos da CNBB, 79). n. 30.

³¹ SAFATLE, Vladimir. Minha música. **Revista Concerto**. Guia mensal de música clássica. São Paulo. Ano XVIII 189, nov. 2012. p. 80.

³² Cf. Estudos da CNBB 79, n. 43.



*presas não é evidentemente, inocente. Passa por questões econômicas, culturais, étnicas, religiosas e políticas.*³³

Nem a religião escapa do espetáculo da sociedade de consumo. Troca-se o silêncio pela histeria, a meditação pela emoção, a liturgia pela aeróbica. Uma igreja mais voltada ao “louvor”, com padres-artistas muito à vontade transitando entre o púlpito e o palco, não como meros pregadores, mas artistas. E no Brasil agregam-se outros fenômenos:

*Num país de tanta riqueza musical como o Brasil, mas onde quase ninguém sabe ler música, a gravação dos cantos é sobretudo para que os cantos sejam conhecidos e aprendidos. Música gravada significa música difundida e aprendida; música não gravada significa música desconhecida. E houve muita música boa que não foi gravada, e música medíocre que foi gravada. A mídia é uma força, mas também pode ser um perigo. As músicas, as celebrações e missas que aparecem nela tornam-se critério de verdade que todos querem copiar e reproduzir, sejam elas boas ou ruins, litúrgicas ou não. Portanto, é grande a responsabilidade de quem usa esses meios de comunicação social.*³⁴

Desponta uma curiosidade: as iniciativas de estúdios e mecanismos de gravação católicos que existem no Brasil são iniciativas da Comissão Episcopal ou iniciativas particulares? Independente disso, resta saber qual a motivação ou ideologia que rege esses meios. Eis o que nos diz Gelineau, ao falar das tentações do músico cristão:

*A terceira tentação é a do prestígio mundano. Os agentes do som ritual encontram nele um meio de dominação social. Os cantores-vedetes, já vilipendiados por Jerônimo, sempre existem. A embriaguez das descobertas sonoras feitas pelos polifonistas da Ars Nova, ou pelos inventores de novas possibilidades instrumentais, pode ser encontrada mais que nunca em certas pesquisas de linguagem musical e de sons eletrônicos. Enfim as suntuosas músicas sacras das cortes principescas da época barroca não deixam de ter uma certa relação com os contemporâneos shows mediáticos na própria liturgia.*³⁵

³³ VICENTE, Eduardo. Por onde anda a canção? os impasses da indústria na era do MP3. In.: SANTOS, Roberto Elisio dos et al (Orgs.). **Mutações da cultura midiática**. São Paulo: Paulinas, 2009. p. 148-149.

³⁴ WEBER, José. A CNBB e a renovação do canto litúrgico no Brasil: recuperação da memória histórica. In: MOLINARI, Paula (org). **Música brasileira na liturgia 2**. São Paulo: Paulus, 2009. (coleção Liturgia e música). p.21- 22.

³⁵ GELINEAU, 1989, p. 144.



E o canto na celebração litúrgica? Algumas práticas nos geram inquietação. Nosso canto é celebração da fé ou diversão religiosa? Que modelo de Igreja alguns cantos nos levam a vivenciar? Que tipo de compromisso cristão está motivando? Parece-nos por vezes um canto de exagerado individualismo, intimista e sentimentalista, desvirtuando a dimensão comunitária da fé, numa busca de emoções que reduz a relação com Deus a mero jogo de sentimentos.³⁶

*Não ignoramos que nestes últimos anos alguns artistas, com grave ofensa da piedade cristã, ousaram introduzir nas Igrejas obras destituídas de qualquer inspiração religiosa, e em pleno contraste até mesmo com as justas regras da arte. Procuram eles justificar esse deplorável modo de agir com argumentos especiosos, que eles pretendem fazer derivar da natureza e da própria índole da arte. Afinal, dizem eles que a inspiração artística é livre, que não é lícito subordiná-la a leis e normas estranhas à arte, sejam elas morais ou religiosas, porque desse modo se viria a lesar gravemente a dignidade da arte e a criar, com vínculos e ligames, óbices ao livre curso da ação do artista sob a sagrada influência do estro.*³⁷

Entretentes, “a música contemporânea pode ser um lugar privilegiado para a experiência espiritual e abrir novos caminhos para Deus, inclusive para pessoas que não sentem gosto pela liturgia atual.”³⁸ Essa coincidência dos problemas postos pela liturgia e pela arte não é gratuita nem deve ser inútil: deve-se antes ver nela um sinal dos tempos, um Kairós. A liturgia irá aprender da arte e de sua poética a aprofundar a urgência e a natureza do gesto expressivo; a seguir, realizá-lo-á, pois disso é capaz; uma vez realizado, ela o proporá à arte como exemplo de comunicação social, de linguagem. Será uma contribuição e não desprezível, para a edificação da sociedade humana.³⁹

Traduzindo o pensamento conciliar e o ensinamento da Igreja, na liturgia, não se canta por cantar. Também não se canta por ser o canto bonito ou divertido. A Instrução Geral da Liturgia das Horas apresenta o sentido verdadeiro do canto no culto cristão:

³⁶ Cf. Estudos da CNBB 79, n. 44.

³⁷ JOÃO PAULO II. **Carta aos artistas**. Disponível em: http://www.meloteca.com/pdfsacra/magisterio-joao-paulo-ii_carta-aos-artistas.pdf. Acesso em 13 de janeiro de 2013. n. 9.

³⁸ GELINEAU, 1989, p. 148.

³⁹ Cf. STEFANI, G. **A aclamação de todo um povo**: as diversas expressões vocais e corais da celebração litúrgica. Petrópolis: Vozes, 1969. (Musica Sacra n. 4). p. 10.



O canto não deve ser considerado como mero ornamento que se acrescenta à oração, como algo extrínseco, mas antes como algo que emana do profundo do espírito daquele que trabalha e louva a Deus, e mostra de maneira plena e perfeita a índole comunitária do culto cristão. (IGLH 270).

Por isso, o canto deve servir à assembleia como elemento unificador. “Servir” não quer dizer satisfazer quaisquer desejos da comunidade. O canto antes de tudo deve introduzir, pela fé, toda a assembleia no mistério de Cristo. Então não se pode compreender a assembleia como a soma de indivíduos isolados que se justapõem, ou, pior que isso, plateia. São pessoas em comunhão, Igreja, onde Cristo está presente e agindo.

Para continuar sendo o canto da Esposa, a música da Igreja deve prevenir-se permanentemente de múltiplas tentações, mais perigosas ainda por deitarem raízes nas profundezas pré-lógicas do homem. Antigos demônios sempre estão à espreita para desviar o ato sonoro de seu fim exato.⁴⁰

O canto deve estar pleno do mistério de Deus, deve comunicar esse mistério. Antes de qualquer coisa, a música ritual cristã deve ser teológica, litúrgica, pastoral e estética. Por meio dela, pode-se dar as razões de nossa esperança, de nossa fé, como São Pedro apresenta em sua epístola (1Pd 3,15). Também na Patrística essa dimensão torna-se ainda mais evidente, como nos atesta Stefani:

Os padres da Igreja elaboraram toda uma teologia do canto litúrgico, partindo do pressuposto que cantar é uma ação agradável. O prazer de cantar parece algo aceito como uma lei natural, embora interpretado como uma benigna concessão da Providência à fraqueza humana, doçura desposada com a austeridade salutar da Palavra de Deus; poética, em suma, que sabe unir o útil ao agradável; estética que sabe “temperar a verdade com suaves versos”.⁴¹

“Temperar a verdade com suaves versos” é manifestar sonoramente as razões da fé pelo cantar. E quais são essas razões? Cantar a ação de Deus em nossa vida, unidos ao Mistério Pascal do Senhor, e no Espírito, render graças a Deus, por aquilo que ele opera no seu povo eleito e redimido.

⁴⁰ GELINEAU, 1989, p. 144.

⁴¹ STEFANI, 1969, p. 72.



Quantas composições sacras foram elaboradas, ao longo dos séculos, por pessoas profundamente imbuídas pelo sentido do mistério! Crentes sem número alimentaram a sua fé com as melodias nascidas do coração de outros crentes, que se tornaram parte da Liturgia ou pelo menos uma ajuda muito válida para a sua decorosa realização. No cântico, a fé é sentida como uma exuberância de alegria, de amor, de segura esperança da intervenção salvífica de Deus.⁴²

Bem haja aos que se debruçam sobre a necessidade de a música litúrgica voltar constantemente àqueles princípios de inspiração conciliar, para promover, em conformidade com as exigências da reforma litúrgica, um desenvolvimento que esteja, também neste campo, à altura da tradição litúrgico musical da Igreja.⁴³ Urge cada vez mais fomentar iniciativas de cunho formativo, pastoral ou acadêmico, para suprir as lacunas musicais e litúrgicas de nossa vivência cristã, fazendo-nos sair desse estado de uma música pura e simplesmente comercial.

Nossa Faculdade (FACASC), atenta ao que a Constituição Sacrosanctum Concilium tão sabiamente ensina: “É desejo ardente na mãe Igreja que todos os fiéis cheguem àquela plena, consciente e ativa participação nas celebrações litúrgicas que a própria natureza da Liturgia exige e que é, por força do Batismo, um direito e um dever do povo cristão [...] (SC 14.),⁴⁴ elaborou um curso de extensão em Música e Canto Litúrgico que oferece formação litúrgica e musical para os agentes de pastoral litúrgica, para que estes possam, em suas comunidades, desempenhar o seu ministério litúrgico-musical, nos mais diversos níveis/âmbito de atuação, com qualidade teológica, litúrgica, estética e pastoral.

A partir de uma perspectiva antropológica se poderia observar que uma verdadeira educação musical significa uma verdadeira educação para o religioso. Talvez seja necessário subtrair o próprio rito à cultura do momento e, igualmente, subtrair o fato musical ritual às modas musicais, pelo menos àquelas que não têm conteúdo “religioso”; em outras palavras, não façam referência à “totalidade do viver” e ao sentido global que todo homem tenta atribuir à própria existência.⁴⁵

⁴² JOÃO PAULO II. Acesso em 13 de janeiro de 2013. n. 12.

⁴³ Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no Centenário do Motu Proprio “Tra Le Sollicitudini”: Sobre A Música Sacra. In.: **Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005. n. 2.

⁴⁴ BECKHÄUSER, 2012. p. 34-35.

⁴⁵ TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção estudos antropológicos) p. 313.



Cantar é preciso, também na liturgia. Mas não basta cantar. É preciso saborear espiritualmente aquilo que se canta. É preciso que a música, na liturgia, seja vivida como um diálogo, uma comunhão, com Deus, de altíssima qualidade, uma participação no “mistério” do próprio Deus, revelado em Jesus, cuja memória celebramos na liturgia.⁴⁶ Cantar “com inteligência”, fazendo com que nossa mente compreenda e acompanhe aquilo que nossa voz canta.⁴⁷

Se o canto serve para polarizar e liberar profundos sentimentos vitais – e comumente inibidos – a liturgia renovada não pode deixar de encorajar o canto. Enquanto ação simbólica do homem libertado da morte, enquanto acontecimento que compromete o homem todo, para ser sinal verdadeiro a liturgia requer que o homem possa manifestar, do modo mais intenso e completo possível, sua necessidade de salvação, e sua alegria na ação de graças.⁴⁸

Que nosso canto seja sempre novo, não como uma novidade passageira e descartável, mas seja emanção de nosso próprio ser que, ao entoar cânticos, cante a novidade da graça de Deus, fonte de alegria e paz. Sim, “cantai com a voz, cantai com o coração, cantai com os lábios, cantai com a vida: Cantai ao Senhor Deus um canto novo.”⁴⁹ Resta desejar que este artigo também não se torne um mero produto!

Referências

ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música**. Tradução Zéjko Loparié. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os Pensadores).

_____. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **HORKHEIMER, Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁴⁶ Cf. BUYST, Ione; FONSECA, Joaquim. **Música ritual e mistagogia**. São Paulo: Paulus, 2008. (coleção Liturgia e música). p. 7.

⁴⁷ BUYST; FONSECA, 2008, p. 15.

⁴⁸ STEFANI, G. O canto. In GELINEAU, J. **Em vossas assembleias**: sentido e prática da celebração litúrgica. São Paulo: Paulinas, 1973. p. 223.

⁴⁹ SANTO AGOSTINHO. Homilia 34,1-3.5-6: CCL 41,424-426. Apud MELO, José Raimundo de. **A missa e suas partes**: para celebrar e viver a Eucaristia. São Paulo: Paulinas, 2011. (Coleção Jesus Mestre). p. 142.



BECKHÄUSER, Alberto. **Sacrosanctum Concilium: texto e comentário**. São Paulo: Paulinas, 2012.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUYST, Ione; FONSECA, Joaquim. **Música ritual e mistagogia**. São Paulo: Paulus, 2008. (coleção Liturgia e música).

CARRANZA, Brenda. “Católicos midiáticos”. In: TEIXEIRA, Faustino e MENEZES, Renata. (org.). **As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ZILLES, Urbano. **A escola da teoria crítica e a religião**. Porto Alegre: EST, 2006. (série pensar).

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL **Documentos sobre a música litúrgica**. São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **A música litúrgica no Brasil**. São Paulo: Paulus, 1999. (Estudos da CNBB, 79).

DUARTE, Rodrigo. **Indústria cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: Globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FREITAS, Verlaine. **Kathársis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: Arte, 2002.

_____. **Adorno e a arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FREDDI, Sérgio. **Música cristã contemporânea: renovação ou sobrevivência?** São Paulo: Editorial Press, 2002.

GELINEAU, J. **Em vossas assembleias: sentido e prática da celebração litúrgica**. São Paulo: Paulinas, 1973.

_____. **Concilium**. Petrópolis, v. 222, 1989/2.

JAY, Martin. **La imaginación dialéctica: una historia de la escuela de Frankfurt**. Madrid: Taurus, 1989.

JOÃO PAULO II. **Carta aos artistas**. Disponível em: http://www.meloteca.com/pdfsacra/magisterio-joao-paulo-ii_carta-aos-artistas.pdf. Acesso em 13 de janeiro de 2013.

KANT, Immanuel. **Textos seletos**. Tradução Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1974.



MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia e poder simbólico**: um ensaio sobre comunicação e campo religioso. São Paulo: Paulus, 2003.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos).

MELO José Raimundo de. **A missa e suas partes**: para celebrar e viver a Eucaristia. São Paulo: Paulinas, 2011. (Coleção Jesus Mestre).

MENOZZI, Daniele. **La Chiesa Cattolica e la secolarizzazione**. Torino: Einaudi, 1993.

MOLINARI, Paula (org). **Música brasileira na liturgia 2**. São Paulo: Paulus, 2009. (coleção Liturgia e música).

PUCCI, Bruno; OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. **Adorno**: o poder educativo do pensamento crítico. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SAFATLE, Vladmir. Minha música. **Revista Concerto**. Guia mensal de música clássica. São Paulo. Ano XVIII 189, nov. 2012.

SOUSA, A. Secularização em declínio e potencialidade transformadora do sagrado. In: **Religião e sociedade**. Rio de Janeiro: ISER, 1986.

STEFANI, G. **A aclamação de todo um povo**: as diversas expressões vocais e corais da celebração litúrgica. Petrópolis: Vozes, 1969. (Musica Sacra n. 4).

TERRIN, Aldo Natale. **O rito**: antropologia e fenomenologia da ritualidade. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção estudos antropológicos).

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na área dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

VICENTE, Eduardo. Por onde anda a canção? Os impasses da indústria na era do MP3. In.: SANTOS, Roberto Elisio dos et al (Orgs.). **Mutações da cultura midiática**. São Paulo: Paulinas, 2009.

Endereço do Autor:

Seminário Teológico “Convívio Emaús”

Rua Dep. Antônio Edu Vieira, 1690

Bairro Pantanal

88040-001 Florianópolis, SC

E-mail: muriloguesser@hotmail.com