

BRASIL



ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ



A UNIVERSIDADE
E AS RELIGIÕES
EM DIÁLOGO



O II CONGRESSO
ANALIS DE INTERNACIONAL
DE MÚSICA SACRA
DA UFRJ



JULHO | 2019





II CONGRESSO INTERNACIONAL DE MÚSICA SACRA DA UFRJ:

A UNIVERSIDADE E AS RELIGIÕES EM DIÁLOGO

Dias 10, 11 e 12 de julho de 2019

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Rua do Passeio, 98, Centro – Rio de Janeiro | RJ
Av. República do Chile, 330/21°, Centro – Rio de Janeiro | RJ

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dra. Valéria Matos (UFRJ)

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Andrea Adour (UFRJ)

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. Inacio De Nonno (UFRJ)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. Fernando Lacerda

Prof. Richard Mailänder (Universidade de Colônia/Alemanha)

COMISSÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Giz em Cena Produções Culturais

ORGANIZADORES

Valéria Matos

Andrea Adour

REALIZAÇÃO

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

ProArt - Forum de Ciência e Cultura

Conjunto Sacra Vox - Projeto de Extensão - GARIN UFRJ

Africanias - Projeto de Extensão - GARIN UFRJ

APOIO

Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico - DAAD

Instituto Goethe

Consulado Geral da República Federal da Alemanha - RJ

Fundação Cesgranrio

Gastromotiva

Sistema Universitário de Apoio Teatral - SUAT

Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Associação Fluminense de Ex-bolsistas da Alemanha - AFEBBA



SUMÁRIO

8 APRESENTAÇÃO

PALESTRAS

- 11 GREGORIANISCHER CHORAL – IDENTITÄT – INKULTURATION?
CANTO GREGORIANO – ENTRE IDENTIDADE E INCULTURAÇÃO
Prof. Richard Mailänder – Hochschule für Musik und Tanz Köln – Alemanha
- 41 MÚSICA SACRA E MÚSICA PROFANA:
AS PRÁTICAS MUSICAIS NA IGREJA EM MOÇAMBIQUE
Prof. Dr. Edson Gopolane Uetela Uthui – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique
- 52 MUSIKALISCHER WIDERSTAND IM KIRCHENRAUM: POLITISCHE ENKLAVE
IN ZWEI DEUTSCHEN DIKTATUREN
RESISTÊNCIA MUSICAL NO ESPAÇO DA IGREJA: ENCLAVE POLÍTICO EM DUAS
DITADURAS ALEMÃS
Prof. Dr. Michael Custodis – Universität Münster – Alemanha

MESA-REDONDA

Tema: Pesquisa e Documentação

- 82 ENTRE A MEMÓRIA E O SAGRADO: DOCUMENTAÇÃO E FORMAÇÃO DE
ACERVOS DAS FESTAS RELIGIOSAS DE TRADIÇÕES POPULARES DO
RECÔNCAVO DA BAHIA
Prof. Dra. Francisca Helena Marques (BA)
- 90 O MEL QUE ENFASTIA A QUEM COME DEMAIS: A MÚSICA NOS
REGULAMENTOS DA COMPANHIA DE JESUS
Prof. Dr. Marcus Holler (SC)
- 102 UM REGISTRO PIONEIRO DO PATRIMÔNIO MUSICAL E LINGUÍSTICO DO
CANDOMBLÉ: LORENZO TURNER NA BAHIA (1940/41)
Prof. Dr. Xavier Vatin (BA)

MESA-REDONDA

Tema: Mídia e Políticas Culturais

- 117 NEM CULTURA NEM RELIGIÃO: DISSONÂNCIAS ENTRE A MÚSICA SACRA EVANGÉLICA E AS POLÍTICAS CULTURAIS
Prof. Dr. Joêzer Mendonça (PR)
- 125 OPORTUNIDADES, CAMINHOS E DESAFIOS, NA REALIZAÇÃO DE UM FESTIVAL DE MÚSICA SACRA NO SÉCULO XXI
Pablo Castellar (RJ)

MESA-REDONDA

Tema: Memória, Identidade, Inculturação

- 132 DE 'TRA LE SOLLICITUDE' (1903) AO 'QUIRÓGRAFO' (2003). MÚSICA SACRA E TEOLOGIA NO CONTEXTO DA ARTE DO SÉCULO XX. UMA REFLEXÃO SOBRE OS DESAFIOS DA MÚSICA SACRA NO CONTEXTO DE EXPRESSÕES CULTURAS LOCAIS
Pe. Dr. Pedro Paulo Alves Santos (RJ)
- 144 O PAPEL DA MÚSICA SACRA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
Profa. Dra. Regina Meirelles (RJ)
- 155 QUANDO NOS FALTAM AS PALAVRAS: GLOSSOLALIA, JUBILUS E MÚSICA. A GLOSSOLALIA E O JUBILUS ALELÚTICO COMO FENÔMENOS DE INCULTURAÇÃO NO CRISTIANISMO PRIMITIVO
Prof. Dr. João Guilherme Ripper (RJ)

COMUNICAÇÕES

- 166 UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX: FUNDAMENTOS DE UMA POÉTICA COMPOSICIONAL CATÓLICA
Marco Antônio Ramos Feitosa
- 169 A TRANSFORMAÇÃO DO ORGÃO COMO ARTEFATO MUSICAL EXPRESSIVO SEGUNDO OS PRADÕES DA ESTÉTICA MUSICAL DO SÉCULO XIX
Antônio Henrique de Souza Santos
- 172 JOSÉ ALPHEU LOPES DE ARAÚJO (1871-1941), UM CÔNEGO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA
Thadeu de Moraes Almeida

- 174 A PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO COM COROS EVANGÉLICOS:
DA UTILIZAÇÃO DE KITS COMO MÉTODO DE ENSAIO
Pedro Marcos Florencio Pereira
- 185 “IMITANDO DIES IRAE” EM LÍNGUA GERAL NA LETRA E/OU NA MÚSICA?
UM DOCUMENTO DA AMAZÔNIA, [175-]
**Maria Candida Drumond Mendes Barros, Ruth Monserrat e Fernando
Lacerda Simões Duarte**
- 198 O SEGUNDO VOLUME DO RITUAL DOS MERCEDÁRIOS DO CONVENTO
DO PARÁ
André Gaby e Paulo Castagna
- 206 A MÚSICA SACRA NO ARQUIVO DE MILETO JOSÉ AMBRÓZIO
Jéssica Aparecida Severino e Modesto Flávio Chagas Fonseca

RESUMOS

- 213 ASPECTOS DA MÚSICA NO PANORAMA DO DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO
José Luis Manrique Yáñez
- 215 DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO E PRÁXIS SONORA
Artur Costa Lopes
- 217 MÚSICAS SACRAS TRANSFORMAM VIDAS: O QUE PENSAM PROFESSORES
E ALUNOS DE UMA ESCOLA DE MÚSICA NA CIDADE DE UNAÍ-MG?
Jussara Resende Costa Santos
- 218 PRESSUPOSTOS TEOLÓGICOS E LITÚRGICOS DA MÚSICA INCULTURADA
NAS CELEBRAÇÕES DO CONSELHO MUNDIAL DE IGREJAS
Louis Marcelo Illenseer
- 220 MÚSICA E IDENTIDADE NO CATOLICISMO POPULAR GOIANO: UM
ESTUDO SOBRE A FOLIA DE REIS E A ROMARIA AO DIVINO PAI ETERNO
José Reinaldo Felipe Martins Filho

WORKSHOPS

Música Sacra e Composição

- 223 PORQUÊ
Edmundo Villani Côrtes

Cantos de Rituais Indígenas

228 CANTO PURI CULTURA INDÍGENA DA REGIÃO SUDESTE
Dauá Silva – Nativo Puri

APRESENTAÇÃO

A Universidade e as Religiões em Diálogo' foi o tema apresentado pelo II Congresso Internacional de Música Sacra na Escola de Música da UFRJ. A motivação para esse tema originou-se pelo interesse de levantamento e apresentação de pesquisas e estudos em andamento, realizados no meio acadêmico, sobre a pluralidade das práticas da música sacra nas diversas orientações religiosas existentes na sociedade contemporânea.

O congresso realizou palestras, mesas redondas, comunicações, workshops, colóquios e concertos e, inserida em sua temática, a diversidade religiosa, a inculturação e seus elos com a cultura brasileira estimularam ricas reflexões, discussões e vivências.

O interesse pelos temas conduzidos nos eventos, colocou em relevo e suscitou novos olhares para a necessidade de maiores abordagens sobre a tolerância religiosa na sociedade brasileira e, após a realização do congresso, os desdobramentos surgidos em matérias jornalísticas e discussões em mídias provocaram reações com visões adversas e controversas sobre o tema.

Um dos principais pontos a ser esclarecido é o significado da utilização do termo sacro no espaço acadêmico e laico, tal como uma instituição pública federal. Nesse sentido, a expressão Música Sacra não denota contexto ritualístico (ou sacralizado), sendo um gênero musical (eletrônico, pop, clássico, etc.) entendido como objeto de estudo da musicologia.

As repercussões jornalísticas decorrentes das ações realizadas no congresso enfatizaram justamente esta problemática, tendo porém recebido reações adversas. Se por um lado, a laicidade e liberdade de cátedra na universidade são garantidas pela Constituição Brasileira, por outro lado, tem-se vivenciado condutas de pensamentos contrários a esta lei. Um dos aspectos que pode provocar isto é a sobreposição entre a vida privada e a convivência em ambientes públicos. Esta foi uma das razões porquê foi satisfatória a abordagem deste tema no referido Congresso: à Universidade cabe abrir o leque dos saberes, de forma universal, estudando diversas culturas e tradições que são vistas como fonte de estudo e reflexão, enquanto arte e cultura. Com esse objetivo, a equipe orga-

nizadora do II Congresso convidou pesquisadores para apresentar conteúdos distintos sobre alguns dos inúmeros saberes musicais oriundos do Pentecostalismo, Protestantismo, Catolicismo, Judaísmo, Hare Krishnas, Candomblecismo, Reinados Negros e Culturas de povos indígenas.

Outra repercussão importante do Congresso foi o diálogo ocorrido com representações de comunidade e tradições indígenas do Rio de Janeiro, que estimulou a sistematização dos estudos, levantamento e organização dos memoriais da cultura Puri, que resultaram na criação do ‘Museu da Cultura Puri’, inaugurado por Dauá Puri.

Contudo, a pandemia COVID 19 provocou afastamento, distanciamento e perdas reais nas vidas dos acadêmicos envolvidos no Congresso. Por essa razão, a proposta definida para esta publicação foi a de acolhimento e, para que houvesse uniformidade na formatação, os textos foram reunidos de uma maneira mais ensaística, com a finalidade de re-construir e agregar os saberes apresentados no II CIMUS. Isto possibilitou a viabilização de um encerramento mais humanizado das situações passadas pelos Congressistas após o trágico período da pandemia.

Desse modo o diálogo multicultural entre sociedade e Universidade alcançados pelo II Congresso Internacional de Música Sacra na Escola de Música da UFRJ, colocou em evidência, não somente estudos sobre as práticas atuais e memórias de culturas musicais religiosas no Brasil, mas também a necessidade de sua difusão. As diferentes repercussões apontaram também para a importância da realização de Congressos abordando temáticas que ampliem a discussão da relação da Música Sacra na diversidade da cultura brasileira.

Profa. Dra. Valéria Matos
Profa. Dra. Andrea Adour



PALESTRAS



Palestra 1

GREGORIANISCHER CHORAL IDENTITÄT - INKULTURATION?

Richard Mailänder

Wenn ich im Nachfolgenden über den Gregorianischen Choral spreche, impliziert dies die Zugehörigkeit dieser Thematik zur römisch-katholischen Kirche oder zur weströmischen Kirche.

In der Konzilskonstitution über die Heilige Liturgie aus dem Jahre 1963 heißt es in Artikel 116:

- 116. Ecclesia cantum gregorianum agnoscit ut liturgiae romanae proprium: qui ideo in actionibus liturgicis, ceteris paribus, principem locum obtineat.
- 116. Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang; demgemäß soll er in ihren liturgischen Handlungen, wenn im übrigen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind, den ersten Platz einnehmen.

Bereits seit meiner Studentenzeit frage ich mich, was genau dieser Satz bedeutet und woher er kommt. Dies insbesondere nach Erfahrungen auf weltkirchlicher Ebene wie z. B. dem Weltjugendtag in Köln im Jahre 2005, bei dem ich im musikalischen Bereich mitarbeiten durfte und wo diese Musik im Prinzip gar nicht erklang, außer in der Abschluss-Messe, aber fast niemand mitsang.

Sehen wir uns zunächst einmal einen Film auf Youtube an: <https://www.youtube.com/watch?v=FuDqIQBzVH0> (05.07.2019)

Es ist das Fest Fronleichnam, wie es Papst Franziskus in diesem Jahr in einer römischen Gemeinde gefeiert hat. Der Gottesdienst beginnt mit dem Gesang der Gemeinde, die ein italienisches Lied singt. Dann kommt nach dem Bußakt das Kyrie, und hier wird in der Tat die „Missa de Angelis“ gesungen. Während dieses Gesangs schweift die Kamera durch die Gemeinde und auch zu den Klerikern, und bis auf den Ansingechor sieht man eigentlich niemanden, der mitsingt. Des Weiteren ist zu sagen, dass die Missa de Angelis nicht zum klassischen gregorianischen Repertoire gehört, da sie erst im 16./17. Jahrhundert entstanden ist als ausgesprochen Dur-Moll-funktionale Musik. Was ist also der „der römischen Liturgie eigene Gesang“?

Dem will ich versuchen, im Folgenden nachzugehen. In einem ersten Teil stelle ich Dokumente zur Kirchenmusik, die von Päpsten im Laufe von fast zweitausend Jahren Kirchengeschichte veröffentlicht wurden, vor. Ziel ist es zu schauen, in wie fern kirchliche Vorgaben für diese Musik über zweitausend Jahre Geschichte von Relevanz sind und was genau vorgeschrieben wurde. Im Wesentlichen beziehe ich mich dabei auf eine 1979 von Robert F. Hayburn herausgegebene Arbeit „Papal Legislation on Sacred Music, 95 a.d. to 1977 a.d., Collegeville, Minnesota, 1979“. Da es mir in diesem Vortrag nicht um einen quellenkundlichen Vortrag geht, sondern um die Frage, was ist intendiert mit dieser Aussage in Artikel 116 und wie steht er zum Anliegen der Inkulturation von Kirche, erlaube ich mir, an den jeweiligen Stellen des Textes auf diese Publikation mit entsprechender Seitennennung hinzuweisen.

Der erste Papst, der im weiteren Sinne zur Kirchenmusik bzw. zum Singen in der Kirche etwas schreibt, ist Papst Clemens (92/93 – 101 n. Chr.). In seiner „Epistola ad Corinthios“. Darin schreibt er, dass der Gesang zur Kirche gehöre und gleichzeitig – und das ist für manche Papstschreiben recht typisch, indem Verbote ausgesprochen werden –

verbietet er das Singen von Psalmen und Hymnen außerhalb der Liturgie. Konkret gibt er darüber hinaus an, dass im Morgen- und Abendgebet der Psalm „Laudate Pueri Dominum“ zu singen ist¹.

Im Zusammenhang mit dem Ersten Konzil von Rom schrieb Papst Damasus (366 – 384) vor, dass Psalmen am Tag und in der Nacht zu singen seien, insbesondere von Priestern, Mönchen und Bischöfen².

Der nächste Papst, der sich mit der Kirchenmusik beschäftigte, war Papst Coelestin (422 – 432). Er gibt vor, dass zu Beginn der Messe ein Psalm zu singen sei, der Introitus. Bis zu dieser Zeit hatte die Messe mit Lesungen begonnen, gefolgt von einem responsorialem Psalm. Und er schrieb vor, dass dieser Introitus-Psalme antiphonal zu singen sei, während das Graduale responsorial vorzutragen ist.

Papst Leo der Große (440 – 461) führte einen jährlichen Turnus von Texten ein, das sogenannte „Cantum annae circuli“ oder auch „Annalem Cantum“. Hier werden erstmals liturgische Gesänge/Texte für das ganze Jahr organisiert. Dieser Zyklus wurde durch nachfolgende Päpste wie z. B. Symmachus (498 – 514) jeweils bestätigt und erweitert³
4.

Von besonderer Bedeutung ist Papst Gregor der Große (590 – 604), der u. a. folgende Regelungen traf:

- Das Halleluja soll auch außerhalb der Osterzeit gesungen werden, so wie es direkt aus Jerusalem komme.
- Das Pater noster wird in die Messfeier aufgenommen, darf

1 Hayburn, Robert F.: Papal Legislation on Sacred Music, Collegeville, Minnesota, 1979, S. 2.

2 Hayburn, a.a.O., S. 2 f.

3 Es ist eine durchaus übliche Praxis, wie wir später noch sehen werden, dass Päpste bei Regelungen zur Kirchenmusik zunächst die Vorgänger bestätigen und dann neue Regelungen hinzufügen.

4 Hayburn, a.a.O., S. 3

jedoch nur von Priestern gesungen werden.

- Die Gesänge werden in der Regel durch Subdiakone ausgeführt.
- Er ordnet die Gesänge und gibt ein
 - Proprium de tempore
 - Proprium de Sanctis
 - Missae et Orationes communes heraus.
- Er ordnet das gesamte Stundengebet neu.

Nichts sagt Gregor zur Musik selbst, sondern er ordnet und trifft Regelungen zu den Texten.

Mit Papst Gregor II. (705 – 731) wurde erstmals eine regelmäßige Messe an Donnerstag eingeführt, woraus sich schließen lässt, dass bislang die Messe nur am Sonntag gefeiert wurde. Er erlaubte erstmalig die Mehrfachverwendung von Melodien, das heißt, dass eine Melodie auf mehrere Texte möglich ist zu singen. Es ist die Zeit, in der durch Pipin und Karl dem Großen das Frankenreich sich herausbildet und auch – durch deren Eroberungen – Germanien. So verpflichtet Gregor II. Bischöfe in Süddeutschland, die Gesänge der römischen Kirche zu singen. Daraus lässt sich schließen, dass das nicht selbstverständlich war und möglicherweise auch andere Dinge gesungen wurden.

Papst Stefan II. (752 – 757) ernennt Lehrer für die Verbreitung des römischen Gesanges im Reich Pipins. Vorausgegangen war die Erfahrung Papst Stefans II. bei den Krönungsfeierlichkeiten für Pipin im Frankenland, dass gallikanischer und römischer Ritus kollidiert waren. So ging es Stefan nun darum, die Liturgie zu vereinheitlichen, weshalb er diese Lehrer entsandte. Gleiches ist für Papst Hadrian I. (772 – 795) zu sagen, der zwei seiner besten Kleriker als Sänger mit dem Ordo Gregors zu Karl dem Großen entsandte⁵.

Mit Leo IV. (847 – 855) veröffentlicht ein Papst eine erste Bulle zur

5 Hayburn, a.a.O., S. 6

Kirchenmusik unter dem Titel „Una res“. Dort findet sich erstmalig der Begriff „carmen gregorianum“, also ein Gesang Gregors, dem ab dann die Gesänge zugeschrieben werden. Die Bedeutung der gregorianischen Reformen wird deutlich in einer Drohung, die Papst Leo an Abt Honoratus von der damals bedeutenden Abtei Farfa ausspricht, indem er ihm mit der Exkommunikation droht, wenn dort nicht der gregorianische Gesang, dessen Melodien Gregor geschaffen habe (!), gesungen werde. In seinem Auftrag schrieb Diakon Johannes (+ 839) eine erste Biographie Gregors. Darin findet sich der Hinweis, dass Gregor eine Sängerschule gegründet habe⁶.

Einen kurzen Blick auf die Musikpraxis der Zeit werfen zwei Hinweise, nicht von Päpsten, aber immerhin von einem Bischof wie Johannes von Salisbury (1120 – 1180), der Bischof von Chartres war und sich gegen mehrstimmige Musik wendet. Noch weiter geht der Zisterzienser Aelred (1109 – 1166), der nach dem Sinn von Instrumenten in der Kirche fragt und sich gegen musikalische Spektakel wehrt. Im Umkehrschluss ist wiederum anzunehmen, dass genau das stattgefunden haben wird⁷.

Bis heute immer wieder zitiert wird Papst Johannes XXII. (1316 – 1334) mit seinem Schreiben „Docta sanctorum patrum“, das er in Avignon, also in der Zeit des kirchlichen Exils, veröffentlichte. Darin wehrt er sich gegen metrisierte Musik in Breven, Semibreven und Vorhalten sowie gegen den Gebrauch des Hoquetus. Und er fordert, dass dies der Korrektur bedarf. Des Weiteren verbietet er, diese Musik auszuüben im Officium und der Messe, wieder mit der Androhung der Exkommunikation. Allerdings – und hier geht er über bisherige Schreiben hinaus – erlaubt er bei besonderen Festen bestimmte konsonante Intervalle (Oktave, Quinte

6 Hayburn, a.a.O., S. 4 ff.

7 Hayburn, a.a.O., S. 18 f.

und Quarte) zu verwenden, wobei die Melodie nicht verändert werden darf. Es gibt also ein erstes Zugeständnis für eine Mehrstimmigkeit, dies jedoch zu einem Zeitpunkt, wo die Mehrstimmigkeit sich bereits viel weiter entwickelt hatte⁸.

Das nach der Reformation wichtige Reformkonzil von Trient (1545 – 1563) beschäftigt sich erst in seinen letzten Sitzungsperioden mit der Kirchenmusik. Es schreibt, dass entsprechend der Forderung des Papstes Johannes XXII. der Text verständlich sein muss. Des Weiteren wird festgelegt, dass die Orgelbegleitung zwar möglich ist, aber in sie darf nichts Profanes einfließen. Lange Diskussionen gab es, ob Mehrstimmigkeit überhaupt noch gewünscht ist, und es ist einer Intervention König Ferdinands I. von Spanien zu verdanken, dass sie weiterhin erlaubt wurde. Mit der Musik selbst hat sich das Konzil von Trient wenig beschäftigt, mehr mit der Regelung der Gesänge. So wurde 1568 ein neues Brevier und 1570 ein neues Missale veröffentlicht⁹. Diese beiden Bücher wurden ohne Berücksichtigung der Gesänge veröffentlicht, die im Prinzip so bleiben sollten. Sonderregelungen gab es lediglich für Spanien, wo die alte Ordnung beibehalten werden konnte, und mit Spanien natürlich auch für die spanischen Kolonien. Und die alten Ordnungen konnten beibehalten werden, soweit sie älter als 200 Jahre waren. Erstaunlicherweise tut sich dann aber doch noch sehr viel in der Zeit nach dem Konzil, in der Papst Gregor XIII.¹⁰ regierte. Es ist die Zeit des Humanismus, und in dieser Zeit verstand man die Melismen etwa auf unbetonten Silben, die Tonarten und viele andere Dinge im Gregorianischen Choral nicht. Man empfand den Gregorianischen Choral

8 Hayburn, a.a.O., S. 20 f.

9 Hayburn, a.a.O., S. 34-36.

10 der uns heute bekannt ist durch die nach ihm benannte Kalenderreform, durch die Einrichtung der Sternwarte der Kirche in Rom und die Einführung des Rosenkranzfestes sowie als Namensträger der Päpstlichen Universität Gregoriana in Rom

sogar als Barbarei. Daher beauftragte Papst Gregor XIII. Giovanni Luigi Palestrina und Annibale Zoilo, sämtliche Melodien zu überarbeiten und der Ästhetik der Zeit anzupassen. Da wir nicht genau wissen, wie die einzelnen Melodien zu der Zeit gesungen wurden, sei hier der Introitus von Ostern aus dem Graduale Novum 2011 wiedergegeben und dazu im Vergleich eine Seite aus dem dem Geschmack der damaligen Zeit umgearbeiteten Gesang. Deutlich sind die Kürzungen wahrzunehmen, ebenfalls wie die viel eindeutigere Tonalität. Der Prozess der Erstellung dieses Reformchorals, publiziert 1614 in der Druckerei der Familie Medici, ist neuerdings ausführlich dargestellt von Markus Uhl¹¹. Wir haben hiermit eine gänzlich andere Musik vorliegen als die bis dahin wahrscheinlich praktizierte. Jedoch wurde diese Fassung von den Päpsten nicht als verbindlich in Kraft gesetzt.

Instr. 14.

B E-SURRE-XI, et adhuc te-cum sum, al- le- lú- ia: po- su- f-sti su- per me- num tu- am, al- le- lú- ia: mi- ra- bi- lis fa- cta est sci- én- ti- a

Graduale Novum

11 Uhl, Markus: Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15, Hildesheim-Zürich-New York, 2018



Editio Medicea

Papst Urban XIII. (1623 – 1644) genehmigte die Gründung einer Confraternitatis Musicorum, der er allein erlaubte, Gesänge im Sinne des Konzils von Trient zu ändern, zu korrigieren oder zu reformieren¹².

Papst Alexander VII. (1655 – 1667), der zunächst wieder die Dekrete seiner Vorgänger bestätigte, drohte mit der Exkommunikation, sollte jemand andere Texte verwenden als die aus Brevier oder Missale¹³. Desgleichen verbot er die Orgelbegleitung in der Passionszeit¹⁴.

Papst Benedikt XIII. (1724 – 1730) legt fest, dass nur derjenige in der Liturgie singen darf, der den Gregorianischen Choral kennt. Interessant ist, dass er z. B. einem Nonnenkonvent verbietet, figurierte

12 Hayburn, a.a.O., S. 73.

13 Hayburn, a.a.O., S. 77 ff.

14 Hayburn, a.a.O., S. 78.

Musik zu singen, da man dafür üben müsse, wodurch viel Zeit für andere Dinge verloren gehe¹⁵.

Papst Clemens XII. (1730–1740) erlaubt spanischen Franziskanern und in der indischen Mission, einen Cantus Simplex, also einen nochmals vereinfachten Gesang mit der interessanten Begründung, dass die großen Bücher zu teuer seien¹⁶.

Papst Benedikt XIV. (1740 – 1785) veröffentlichte das Schreiben „Annus qui“ im Jahre 1749. Darin legt er fest, dass alle Kleriker am Offizium teilnehmen müssen und dass der Gesang im Offizium einstimmig sein müsse, da dies der Gesang ist, der die Gläubigen zur Verehrung und Frömmigkeit führe. Allerdings erlaubt er auch Motetten, aber nur, wenn die Worte nicht verändert werden, und erstmals spricht er von der deutlichen Trennung von weltlicher und sakraler Musik.

Papst Pius VIII. schreibt am 4. August 1828 entsprechend dem Zeitgeist, dass Gesang nur a cappella stattfinden dürfe. Hier muss man sich vergegenwärtigen, dass A-Cappella-Gesang, wenn überhaupt nur in der Cappella Sistina üblich war, sonst in der Regel mit Instrumentalbegleitung gesungen wurde. Und er legt des Weiteren fest, dass Instrumente nur und ausschließlich mit päpstlicher Genehmigung Verwendung finden dürfen¹⁷.

Pius IX. (1846 – 1878) legte fest, dass nur noch Musik im Palestrina-Stil gesungen werden dürfe, ggfs. mit Orgelbegleitung, gleichzeitig aber auch, dass, wenn eine Messe mit Orchester stattfindet, dann alle Teile der Messe mit Orchester zu singen seien. Er verbietet Perkussionsinstrumente mit der Einschränkung, wo sie bislang noch nicht in Gebrauch seien. Des Weiteren schreibt er den Gregorianischen

15 Hayburn, a.a.O., S. 90.

16 Hayburn, a.a.O., S. 83 ff.

17 Dies steht im Gegensatz zu „Annus qui“, in dem nur einige Instrumente wie Pauken und Trompeten vom Gebrauch in der Liturgie ausgeschlossen worden waren.

Choral vor oder „andere dezente Gesänge“¹⁸. Von besonderem Interesse für unser Thema dürfte es sein, dass er die Regensburger Choralausgabe 1868/70 als verbindlich festlegte. Die Regensburger Choralausgabe ist im Prinzip die komplette Editio Medicea, erweitert um die Gesänge neuer Feste und Ordinarien nach 1640. Gleichzeitig gibt er ein Druckprivileg an die Firma Pustet in Regensburg.

Papst Pius X. (1903 – 1914) veröffentlicht als eines seiner ersten Schreiben ein Motu Proprio zur Kirchenmusik „Tra le solitudine“. Darin findet sich erstmalig die Formulierung, dass der Gregorianische Choral der Kirche eigene Gesang ist. Und ausdrücklich betont er, dass dies auch für den Gemeindegottesdienst gelte, was im Nachfolgenden zu einer sog. Volkschoralbewegung führte, innerhalb derer man versuchte, in den Gemeinden den Gregorianischen Choral einzuführen. Des Weiteren verbot er Frauen zu singen, da sie zu einem wahren liturgischen Dienst nicht geeignet seien¹⁹. Außerdem legte er fest, dass nur Gesänge in lateinischer Sprache erlaubt sind, und die erst 50 Jahre vorher als verbindlich festgelegte Regensburger Choralausgabe wird ersetzt durch die im Jahre 1908 erschienene Ausgabe des „Graduale Romanum“, wobei es sich um den ersten Restaurationsversuch und damit das erste Ergebnis der Forschung des 19. Jahrhunderts handelt.

Im Zweiten Vatikanischen Konzil (1962 – 1965) heißt es

- 112. In der Tat haben sowohl die Heilige Schrift wie die heiligen Väter den gottesdienstlichen Gesängen hohes Lob gespendet; desgleichen die römischen Päpste....Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst
- 114. Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden

18 Hayburn, a.a.O., S. 135. Des Weiteren verbietet er auch den Gebrauch eines Taktstockes.

19 Hayburn, a.a.O., S. 225.

- 116. Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang
- 119. Da die Völker mancher Länder, besonders in der Mission, eine eigene Musiküberlieferung besitzen, die in ihrem religiösen und sozialen Leben große Bedeutung hat, soll dieser Musik gebührende Wertschätzung entgegengebracht und angemessener Raum gewährt werden

Damit kommen wir zu einem ersten Fazit:

1. Es gibt eine durchgehende Wertschätzung einstimmiger wortgebundener Musik.
2. Diese Musik ist weiter zu vermitteln.
3. Es gibt keine wirkliche Aussage, wie genau diese Musik selbst ist.
4. Es wird unterstellt, dass sie ist.
5. Viele Fakten zur Musikpraxis lassen sich aus Sanktionen und Verboten ableiten.
6. Erst das Zweite Vatikanische Konzil erlaubt offiziell für die Gesamtkirche auch andere Möglichkeiten, während es vorher nur für einzelne Teile Sonderregelungen offiziell gegeben hat.

Betrachten wir nun im zweiten Teil kurz die musikalischen Entwicklungen, wie sie stattgefunden haben.

Die Kirche hat zunächst keine eigenen Gesänge, sondern übernimmt sie im Wesentlichen aus dem jüdischen Kult. Insbesondere mit der Konstantinischen Wende (313) entwickelt sich eine eigene Sprache in Wort und Musik. Musikalisch dürfte sie dabei im Wesentlichen aus der Kultur des Mittelmeerraumes schöpfen, wodurch sich im Laufe der Zeit je eigene Farben entwickeln, so wie sich auch unterschiedliche Liturgien entwickelt haben. Zur Zeit Gregors des Großen ist sicherlich der sogenannte Altrömische Choral, wie wir ihn heute nennen, gesungen

worden. Einen Höreindruck davon kann man sich eventuell auf der folgenden Youtube-Seite verschaffen: <https://www.youtube.com/watch?v=IJtVleb1aNw&list=PL92FD70EAF04E787B> (05.07.2019). Wie anders klingt das, was wir heute den Gregorianischen Choral nennen: <https://www.youtube.com/watch?v=WJjQioFmjQ> (05.07.2019)

Das, was wir heute den Gregorianischen Choral nennen, hat sich im Wesentlichen im 8. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Stabilisierung des fränkischen und germanischen Reiches entwickelt, die durch eine einheitliche Verwaltung durch Schriftkundige erfolgen sollte – interessant: vielfach Mönche, die aus Rom geschickt worden waren. Innerhalb kurzer Zeit entwickelt sich eine hochkomplexe textgebundene Musik, sicherlich ein Höhepunkt in der Musikgeschichte, d. h. von etwa 750 bis 850/900. Hier findet sich der Kern dessen, was wir Gregorianischen Choral nennen. Parallel dazu setzt aber bereits die frühe Mehrstimmigkeit mit dem Organum ein, danach der Note-gegen-Note-Satz und daran anschließend Sätze, denen ein Cantus firmus zugrunde liegt mit einem Kontrapunkt, wobei durchaus auf jeden Ton des Cantus firmus drei oder auch mehr Noten des Kontrapunktes kommen können, wodurch der Cantus firmus seine Textgebundenheit weitgehend einbüßt, da er nur noch als „Steinbruch“ verwendet wird. Damit einher geht der Verlust der Textbezogenheit. Aber auch bezogen auf die Einstimmigkeit entwickeln sich viele Varianten, nicht nur durch Notation, sondern auch durch unterschiedliche liturgische Traditionen wie die ambrosianische Liturgie, die gallikanische, die mozarabische oder auch die germanische und viele andere. Ein weiteres setzen die Reformorden hinzu mit ihren je eigenen Choraltraditionen (Zisterzienser, Dominikaner oder Franziskaner). Ein Kern von Melodien ist ihnen zwar gemeinsam, aber die Ausgestaltung ist jeweils verschieden. Man kann somit sicherlich

nicht mehr von dem Gregorianischen Choral sprechen, sondern von einer Vielfalt einstimmigen liturgischen lateinischen Singens.

Als im Jahre 1614 die Editio Medicea erscheint, ist diese zunächst nicht verbindlich. Erst die Regensburger Ausgabe 1868 macht sie für die Gesamtkirche verbindlich, aber bereits 50 Jahre später wird diese abgelöst durch das Graduale Romanum, das ebenfalls verbindlich eingeführt wird. Da die Forschungen rund um das Graduale Romanum 1908 nicht abgeschlossen waren, war es von vornherein klar, dass dieses Buch nicht die endgültige Gestalt der Gesänge sein kann. So erschien als Ergebnis der Forschung der nächsten 100 Jahre im Jahre 2011 das Graduale Novum (2. Teil 2018).

Zweites Fazit:

1. Es ist seriös nicht möglich, von dem Gregorianischen Choral bzw. seiner authentischen Interpretation zu sprechen²⁰.
2. Zu definieren wäre der Gregorianische Choral lediglich allgemein als einstimmiger Gesang der liturgischen Texte von Missale und Brevier in lateinischer Sprache – in vielen Farben.

Daraus resultierende Fragen:

Welche Aufgabe hat der Gregorianische Choral heute? Er repräsentiert die Einheit römisch-katholischer Liturgie in musikalischer Gestalt und verleiht dadurch der römischen Liturgie eine Identität – in vielen Farben.

Und man kann sich des Weiteren fragen, ob einstimmige liturgische Gesänge mit den offiziellen Übersetzungen dann eine ähnliche Relevanz für die Gesamtkirche haben dürfen wie der Gregorianische Choral.

20 Sehr schön schreibt dies Markus Uhl in seiner Dissertation: „Selbstverständlich müsste man Abschied nehmen von der Idee eines einheitlichen offiziellen römischen Choralbuchs mit jeweils nur einer Fassung für jeden Gesang.“ Uhl, Markus: Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicea 1614/15, Hildesheim-Zürich-New York, 2018, Fußnote S. 13.

Oder: Ist der Gregorianische Choral wieder ins Zentrum gerückt im Zuge von Historismus des 19. Jahrhunderts, im Zuge einer neuen katholischen Identität im 19. Jahrhundert nach dem Zusammenbruch des Kirchenstaates wie auch des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und damit des politischen Zerfalls der Kirche im 19. Jahrhundert?

Ich glaube nicht, dass sich das sagen lässt, denn immerhin war eindeutig die Einhaltung der Texte von allen Päpsten verbindlich festgeschrieben worden, egal, in welcher Ausführung.

Wie geht nun die Kirche heute damit um? Man könnte einerseits kurzatmig auf den Film von Fronleichnam 2019 mit Papst Franziskus hinweisen, in dem der Gregorianische Choral mehr oder weniger gar nicht vorkommt bzw. wenn er vorkommt in Gestalt der Missa de Angelis, wird er nicht von der Gemeinde mitgesungen. Fairerweise muss man aber sagen, dass es zahlreiche andere Liturgien gibt, insbesondere im Petersdom an Hochfesten, wo der Gregorianische Choral durchaus gepflegt wird. Der Film mit Papst Franziskus macht aber deutlich, dass die Kirche Elemente anderer Kulturen, und sei es in diesem Falle aus dem Volke Italiens, zulässt. Sie besteht aber weiter auf den authentischen Texten der Liturgie, was noch einmal eindringlich im Schreiben „Liturgiam authenticam“ aus dem Jahre 2001 deutlich wurde. Dort heißt es aber auch:

5. Tatsächlich darf man aber behaupten, dass gerade der römische Ritus ein kostbares Beispiel und Instrument wahrer Inkulturation ist. Denn der römische Ritus zeichnet sich durch seine bemerkenswerte Fähigkeit aus, Texte, Gesänge, Gesten und Riten aus den Gewohnheiten und der Eigenart verschiedener Völker und Teilkirchen des Ostens und des Westens aufzunehmen, um eine passende und angemessene Einheit

zu bewirken, die die Grenzen eines jeden Gebietes übersteigt.

Abschließende Gedanken

Somit wird deutlich, dass es einerseits ein stetes Bemühen um eine Einheitlichkeit der Liturgie gibt, die sich in der verbindlichen Festlegung der Worte von Proprium und Ordinarium niederschlägt, dass es jedoch in der Musik große Varianten gibt und bis auf zwei Päpste, nämlich Pius IX. und Pius X., die konkrete Ausgestaltung der Gesänge nie verbindlich gemacht worden ist durch entsprechende Publikationen. Gleichzeitig öffnet sich die Kirche, nachdem sie das 400 Jahre immer in Einzelzulassungen ermöglicht hat, den Kulturen der Welt, indem auch Riten, Gesänge, Texte, Gesten aus der Gewohnheit und Eigenart verschiedener Völker und Teilkirchen in die Liturgie aufgenommen werden können. Damit ist der Gregorianische Choral zwar der der römischen Kirche eigene Gesang, aber er ist nicht der einzige Gesang.

CANTO GREGORIANO ENTRE IDENTIDADE E INCULTURAÇÃO

Richard Mailänder

Tradução: Profa. Dra. Valéria Matos

Quando eu a seguir falar sobre o Canto Gregoriano, isto implica na referência deste tema à Igreja Católica Romana ou à Igreja Romana Ocidental.

Na Constituição do Concílio sobre a Sagrada Liturgia do ano de 1963, declara o artigo 116º:

- 116. Ecclesia cantum gregorianum agnoscit ut liturgiae romanae proprium: qui ideo in actionibus liturgicis, ceteris paribus, principem locum obtineat.
- 116. A Igreja considera o Canto Gregoriano como o canto próprio da liturgia romana; por conseguinte, deve ocupar o primeiro lugar nos seus atos litúrgicos, contanto que em todos os aspectos as mesmas condições sejam cumpridas.

Já desde os meus tempos de estudante eu me pergunto o que significa exatamente esta frase e de onde ela vem. Especialmente após experiências em nível eclesiástico mundial, como, por exemplo, o Dia Mundial da Juventude em Colônia, no ano de 2005, onde eu pude trabalhar na área musical, e onde, em princípio, esta música não soou absolutamente, exceto na missa de encerramento, mas quase ninguém cantou junto.

Primeiramente, vejamos um filme no Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=FuDqIQBzVH0> (05.07.2019)

É a Festa de *Corpus Christi*, como o Papa Francisco neste ano a celebrou em uma paróquia romana. A cerimônia começa com o canto da congregação, que canta uma canção italiana. Então, após o ato penitencial, vem o *Kyrie*, e aqui, de facto, a “*Missa de Angelis*» é cantada. Durante este canto, a câmara percorre a congregação e também o clero, e à parte o coro que canta, não se vê realmente ninguém cantando junto. Para além disso, deve se dizer que a *Missa de Angelis* não pertence ao repertório clássico gregoriano, uma vez que ela foi composta somente no século XVI/XVII como predominantemente música funcional em modo maior-menor. Então o que é “o canto próprio da liturgia romana”?

Isso eu tentarei investigar no que se segue. Na primeira parte, apresento documentos sobre música sacra publicados por papas no decurso de quase dois mil anos de sua história. O objetivo é verificar até que ponto as diretrizes eclesiásticas para esta música, ao longo de dois mil anos de história, são relevantes, e o que foi exatamente prescrito. Como referencial, reporto-me à obra de Robert F. Hayburn, de 1979, “Papal Legislation on Sacred Music, 95 a.d. a 1977 a.d., Collegeville, Minnesota, 1979”. Como esta palestra não tem por objetivo uma exposição sobre fontes, mas sim a questão sobre o que se pretende com esta declaração no artigo 116 e como se relaciona com a preocupação relativa à inculturação da Igreja, tomarei a liberdade de me referir a esta publicação nos pontos relevantes do texto com as referências de página correspondentes.

O primeiro papa a escrever algo sobre música ou canto na igreja no sentido mais amplo é o Papa Clemente (92/93 - 101 AD). Na sua “*Epistola ad Corinthios*”, ele escreve que o canto pertence à Igreja e ao mesmo tempo - e isto é bastante típico de algumas encíclicas papais em que as proibições são proferidas - ele proíbe o canto de salmos e hinos fora da liturgia. Concretamente, estabelece ainda que o salmo “*Laudate*

Pueri Dominum” deve ser cantado em oração de manhã e à noite²¹.

Em correlação com o Primeiro Concílio de Roma, o Papa Damasco (366 - 384) prescreveu que os salmos devem ser cantados durante o dia e à noite, especialmente por padres, monges e bispos.²²

O próximo papa a ocupar-se com a música da igreja foi o Papa Celestino (422 - 432). Ele especifica que, ao início da Missa, um salmo deve ser cantado, o Intróito. Até essa época, a Missa começava com leituras seguidas de um salmo responsorial. E ele prescreveu que este Salmo do Intróito fosse cantado antifonalmente, enquanto o Gradual deve ser recitado de forma responsorial.

O Papa Leão, o Grande (440 - 461), introduziu um ciclo anual de textos, os chamados „*Cantum annae circuli*” ou “*Annalem Cantum*”. Aqui, pela primeira vez os cânticos/textos litúrgicos foram organizados para todo o ano. Este ciclo foi respectivamente confirmado e expandido por papas sucessivos, como Symmachus (498 - 514).^{23 24}

De especial importância é o Papa Gregório o Grande (590 - 604), que estabeleceu, entre outros, os seguintes regulamentos:

- O Aleluia também deve ser cantado fora da época da Páscoa, por prover diretamente de Jerusalém.
- O Pai Nosso será integrado na celebração da Missa, podendo ser cantado, contudo, somente por padres.
- Os cantos serão usualmente executados por subdiáconos.
- Ele organiza os cânticos e um

21 Hayburn, Robert F.: *Papal Legislation on Sacred Music*, Collegeville, Minnesota, 1979, S. 2.

22 Hayburn, a.a.O., S. 2 f.

23 É prática bastante comum, como veremos mais tarde, que os papas, ao fazerem regulamentos sobre música de igreja, primeiro confirmem as anteriores e depois acrescentem novos regulamentos.

24 Hayburn, a.a.O., S. 3.

- *Proprium de tempore*
- *Proprium de Sanctis*
- *Missae et Orationes communes*

- Ele reordena toda a Liturgia das Horas.

Gregório nada diz acerca da música em si, ele apenas organiza e dispõe regulamentações para os textos.

Com o Papa Gregório II (705 - 731), uma Missa regular às quintas-feiras foi introduzida pela primeira vez, a partir do qual se pode concluir que, até então, a Missa somente era celebrada aos domingos. Permitiu pela primeira vez o uso múltiplo de melodias, ou seja, que uma melodia pudesse ser cantada com vários textos. É o período em que o Império Franco foi formado por Pepino e Carlos Magno e também - através das suas conquistas - a Germânia. Assim, Gregório II obriga os bispos do sul da Alemanha a cantar os cânticos da Igreja Romana. A partir disto podemos concluir que não se tratava de uma questão óbvia, e outras coisas também eram cantadas.

O Papa Estevão II (752 - 757) nomeia professores para a difusão do Canto Romano no império de Pepino. Isso foi antecedido pela experiência do Papa Estevão II nas celebrações da coroação de Pepino. no território franco, em que os ritos galicano e romano haviam colidido. Assim, Estevão estava agora preocupado em unificar a liturgia, e, por isso, enviou esses professores. O mesmo pode ser dito do Papa Adriano I (772 - 795), que enviou dois dos seus melhores clérigos como cantores com o *Ordo* de Gregório a Carlos Magno.²⁵

Com Leão IV (847 - 855), foi publicada a primeira bula sobre música de igreja com o título "*Una res*". Aqui, pela primeira vez, encontra-se o termo "*carmen gregorianum*", ou seja, um cântico de Gregório, a quem os cânticos são atribuídos, a partir de então. A importância das reformas gregorianas torna-se clara numa ameaça que o Papa Leão dirige ao

Abade Honoratus, da então importante abadia de Farfa, ameaçando-o com excomunhão se o Canto Gregoriano, cujas melodias Gregório tinha criado (!), não fosse ali cantado. A seu pedido, o diácono João (+ 839) escreveu a primeira biografia de Gregório. Nela, há uma referência a Gregório ter fundado uma escola de cantores.²⁶

Um breve enfoque sobre a prática musical da época é fornecido por duas referências, não de papas, mas por um bispo como João de Salisbury (1120 - 1180), que foi bispo de Chartres, e se opôs à música polifônica. Ainda mais longe vai o cisterciense Aelred (1109 - 1166), que pergunta sobre o sentido dos instrumentos na igreja e se opõe aos espetáculos musicais. Pelo contrário, presume-se, por sua vez, que é exatamente isso o que teria acontecido.²⁷

O Papa João XXII (1316 - 1334) é ainda hoje citado repetidas vezes pela sua encíclica “*Docta sanctorum patrum*”, que publicou em Avignon, ou seja, durante o período do exílio da Igreja. Nele, opõe-se à música mensurada em breves, semibreves e apojaturas, bem como à utilização do *hoquetus*. E ele exige que isto seja corrigido. Além disso, proíbe a prática desta música no Ofício e na Missa, mais uma vez com a ameaça de excomunhão. Contudo - e aqui vai além dos escritos anteriores - permite o uso de certos intervalos consonantes (oitava, quinta e quarta) para festas especiais, nas quais a melodia não pode ser alterada. Existe, portanto, uma primeira concessão à polifonia, mas isto numa época em que a esta já se tinha desenvolvido muito.²⁸

Após a Reforma, o importante Concílio de Trento (1545 - 1563) se dedica à música da igreja somente nas suas últimas sessões. Escreve-se que, de acordo com a exigência do Papa João XXII, o texto deve ser inteligível. Além disso, estipula-se que o acompanhamento de órgãos

26 Hayburn, a.a.O., S. 4 ff.

27 Hayburn, a.a.O., S. 18 f.

28 Hayburn, a.a.O., S. 20 f.

é possível, mas nada de profano pode ser incluído no mesmo. Houve longas discussões sobre se a polifonia ainda era de todo desejada, e foi graças a uma intervenção do rei Fernando I da Espanha que ela continuou permitida. O Concílio de Trento não lidou muito com a música em si, mais com a regulamentação dos cânticos. Assim, um novo Breviário foi publicado em 1568, e um novo Missal em 1570.²⁹ Estes dois livros foram publicados sem consideração aos cânticos, que, em princípio, deveriam permanecer como estavam. Só existiam regulamentos especiais para a Espanha, onde a antiga ordenação podia ser mantida, e, com a Espanha, claro, também para as colônias espanholas. E as ordenações antigas poderiam ser conservadas, desde que tivessem mais de 200 anos. Surpreendentemente, no entanto, muita coisa ainda acontece no período após o Concílio, quando o Papa Gregório XIII governou.³⁰ É o período do humanismo, e, nessa época, não eram compreendidos os melismas sobre sílabas não acentuadas, as tonalidades e muitas outras coisas no Canto Gregoriano. O Canto Gregoriano foi mesmo considerado uma barbaridade. Por conseguinte, o Papa Gregório XIII encarregou Giovanni Luigi Palestrina e Annibale Zoilo de revisarem todas as melodias, e de as adaptarem à estética da época. Uma vez que não sabemos exatamente como as melodias individuais eram cantadas, O *Introitus* da Páscoa do *Graduale Novum* 2011 é reproduzido aqui, bem como, em comparação, uma página do canto reformulada para se adequar ao gosto da época. Os cortes são claramente perceptíveis, tal como a tonalidade muito mais clara. O processo de composição da reformulação desse coro, publicado em 1614 na gráfica da família Médici, foi recentemente apresentado em

29 Hayburn, a.a.O., S. 34-36.

30 que nos é hoje conhecido pela reforma do calendário com o seu nome, pelo estabelecimento do observatório da Igreja em Roma e pela introdução da Festa do Rosário, e como homónimo da Pontifícia Universidade Gregoriana em Roma.

pormenores por Markus Uhl.³¹ Temos aqui uma música completamente diferente da que provavelmente tinha sido praticada até então. No entanto, esta versão não foi obrigatoriamente colocada em vigor pelos papas.

The image shows a page of a musical score. At the top left, it is labeled 'Intr. IV.' followed by a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Below this is a large, ornate initial letter 'B' in a square frame. To the right of the 'B' is the text 'E-SURRE-XI, et adhuc te-cum sum, al- le-'. The score continues with several more staves of music, interspersed with Latin text: 'lú- ia: po- su- f-sti su- per me ma- num tu- am, al- le- lú- ia: mi- rá- bi- lis fa- cta est sci- én- ti- a'. The music is written in a style that combines modern notation with some older, more decorative elements.

Graduale Novum

31 Uhl, Markus: Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicaea 1614/15, Hildesheim-Zürich-New York, 2018.



Editio Medicea

O Papa Urbano XIII (1623 - 1644) autorizou a fundação de um *Confraternitatis Musicorum*, e apenas ela foi autorizada por ele a mudar, corrigir ou reformar os cânticos, no sentido do Concílio de Trento.³²

O Papa Alexandre VII (1655 - 1667), que primeiro confirmou os decretos dos seus antecessores, ameaçou com a excomunhão caso alguém utilizasse textos que não os do Breviário ou do Missal.³³ Ele proibiu igualmente o acompanhamento de órgão durante o período da

32 Hayburn, a.a.O., S. 73.

33 Hayburn, a.a.O., S. 77 ff.

Paixão.³⁴

O Papa Bento XIII (1724 - 1730) estipula que apenas aqueles que conhecem o Canto Gregoriano podem cantar na liturgia. É interessante que ele proíbe, por exemplo, um convento de freiras de cantar música polifônica, porque se tem de praticar para tal, o que significa que se perde muito tempo para outras coisas.³⁵

O Papa Bento XIV (1740 - 1785) publicou a encíclica “*Annus qui*” no ano de 1749. Nela, ele estipula que todo o clero deve participar do Ofício Divino e que o Canto no Ofício deve ser uníssono, pois este é o Canto que conduz os fiéis à devoção e à piedade. Contudo, ele também permite motetos, mas apenas se as palavras não forem alteradas, e pela primeira vez ele fala da distinção clara entre música secular e sacra.³⁶

O Papa Pio VIII escreveu, em 4 de agosto de 1828, de acordo com o espírito da época, que o canto poderia acontecer apenas *a cappella*. Aqui, é preciso ter em mente que o canto *a cappella* só era comum, se é que o fosse, na Capela Sistina, sendo normalmente cantado com acompanhamento instrumental. E estipula ainda que os instrumentos somente e exclusivamente podem ser utilizados com autorização papal.³⁷

Pio IX (1846 - 1878) estipulou que apenas música ao estilo Palestrina poderia ser cantada, se necessário com acompanhamento de órgão, mas também, ao mesmo tempo, que se uma Missa com orquestra ocorresse, então todas as partes da Missa deveriam ser cantadas com orquestra. Proíbe os instrumentos de percussão com a restrição de onde eles, até o momento, ainda não estivessem em uso. Além disso,

34 Hayburn, a.a.O., S. 78.

35 Hayburn, a.a.O., S. 90.

36 Hayburn, a.a.O., S. 83 ff.

37 Isto contrasta com “*Annus qui*”, no qual apenas alguns instrumentos como tímpanos e trombetas foram excluídos da utilização na liturgia.

prescreve o Canto Gregoriano ou “outros cânticos discretos”.³⁸ É de especial interesse para o nosso tópico que ele estabeleceu a Edição Coral de Regensburg como obrigatória, em 1868/70. A Edição Coral de Regensburg é, em princípio, o Edição Medicea completa, ampliada pelos cânticos de novas festas e ordinários, depois de 1640. Ao mesmo tempo, dá um privilégio de impressão à empresa Pustet de Regensburg.

O Papa Pio X (1903 - 1914) publica um *motu proprio* sobre a música da igreja, “*Tra le solitudine*”, como uma das suas primeiras encíclicas. Nele, encontra-se formulado pela primeira vez o Canto Gregoriano como o próprio Canto da Igreja. E salienta expressamente que isto também se aplica ao canto congregacional, o que posteriormente levou a um chamado movimento de canto popular, dentro do qual foram feitas tentativas para introduzir o Canto Gregoriano nas congregações.

Além disso, proibiu as mulheres de cantarem, uma vez que elas não eram adequadas para um verdadeiro serviço litúrgico.³⁹ Também estipulou que somente eram permitidos cânticos em latim, e a Edição Coral de Regensburg, que tinha sido estabelecida como oficial por apenas 50 anos, foi substituída pela edição do “*Graduale Romanum*” publicada em 1908, sendo que se trata da primeira tentativa de restauração e, portanto, o primeiro resultado da pesquisa do século XIX.

No Concílio Vaticano II (1962 - 1965), diz-se

- 112 de fato, tanto a Sagrada Escritura como os Santos Padres dedicam grande louvor aos cânticos sagrados; do mesmo modo, os Papas Romanos.... Donde a Igreja aprova todas as formas da verdadeira arte.
- 114. que o tesouro da música da igreja seja preservado e cultivado com o maior cuidado.
- 116 a Igreja considera o Canto Gregoriano como o canto próprio da liturgia romana.

38 Hayburn, a.a.O., S. 135. Além disso, proibiu o uso de batuta.

39 Hayburn, a.a.O., S. 225.

- 119. uma vez que os povos de alguns países, especialmente nas Missões, têm a sua própria tradição musical, que é de grande importância na sua vida religiosa e social, esta música deve ser devidamente reconhecida e receber um espaço apropriado.

Assim, chegamos a uma primeira conclusão:

1. Há uma apreciação ampla da música monofônica ligada à palavra.
2. Esta música deve ser transmitida continuamente.
3. Não há uma afirmação real de como é exatamente esta música em si.
4. Supõe-se que ela é.
5. Muitos fatos sobre a prática musical podem ser derivados de sanções e proibições.
6. Somente o Concílio Vaticano II permitiu oficialmente também outras possibilidades para a Igreja como um todo, enquanto anteriormente só existiam regulamentos oficiais para partes específicas.

Agora, na segunda parte, observemos brevemente os desenvolvimentos musicais tal como eles ocorreram.

No início, a Igreja não tinha cânticos próprios, mas essencialmente assumiu-os do culto judaico. Especialmente com a conversão constantiniana (313), uma linguagem própria desenvolve-se em palavras e música. Musicalmente, é provável que se inspire essencialmente na cultura da região mediterrânica, onde cada um desenvolveu as suas próprias cores ao longo do tempo, tal como também diferentes liturgias se desenvolveram. Na época de Gregório o Grande, o chamado cântico romano antigo, como lhe chamamos hoje, era certamente cantado. Um exemplo em áudio pode-se eventualmente acessar na seguinte página do Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=IJtVleb1aNw&list=PL92FD70EAF04E787B> (05.07.2019)

Como soa diferente aquilo a que hoje chamamos o Canto Gregoriano:

<https://www.youtube.com/watch?v=WJjQioFmjQ> (05.07.2019)

O que agora chamamos o Canto Gregoriano desenvolveu-se essencialmente no século VIII em conexão com a estabilização dos impérios franco e germânico, que deveria ser alcançada através de uma administração unificada de letrados - interessante: diversos monges, que tinham sido enviados de Roma. Num curto espaço de tempo, desenvolveu-se uma música baseada em texto altamente complexa, certamente um ponto alto na história da música, ou seja, de cerca de 750 a 850/900. Aqui encontramos o núcleo daquilo a que chamamos o Canto Gregoriano. Paralelamente, no entanto, já começa o início da polifonia com o *organum*, seguido do movimento “nota contra nota” e posteriormente movimentos baseados num “*cantus firmus*” com um contraponto, em que três ou mesmo mais notas do contraponto podem ocorrer para cada nota do *cantus firmus*, em função do qual o *cantus firmus* perde em grande parte o seu vínculo com o texto, uma vez que é apenas ainda utilizado como uma “estrutura”. Isto é acompanhado pela perda de textualidade. Mas também, no que diz respeito à monodia, muitas variantes se desenvolvem, não só através da notação, mas também através de diferentes tradições litúrgicas como a liturgia ambrosiana, a gálica, a moçárabe ou também a germânica e muitas outras. Uma outra é acrescentada pelas Ordens de Reformadores, cada uma com as suas próprias tradições corais (cistercienses, dominicanos ou franciscanos). Todas têm de fato um núcleo de melodias em comum, porém a execução é diferente em cada caso. Assim, já não se pode certamente mais falar de Canto Gregoriano, mas sim de uma variedade de cânticos litúrgicos monódicos em latim.

Quando a Edição Medicea surgiu, em 1614, não era inicialmente obrigatória. Apenas a edição de Regensburg de 1868 se tornou obrigatória para toda a Igreja, mas, já 50 anos mais tarde, foi substituída pelo *Graduale Romanum*, que também foi introduzido como obrigatório. Uma vez que a investigação em torno do *Graduale Romanum* 1908 não fora concluída, ficou claro desde o início que este livro não poderia ser a forma definitiva dos cânticos. Assim, como resultado da investigação dos 100 anos seguintes, o *Graduale Novum* (2ª parte 2018) foi publicado em 2011.

Segunda conclusão:

1. Não é seriamente possível falar do Canto Gregoriano ou mesmo de sua interpretação autêntica.⁴⁰
2. O Canto Gregoriano só poderia ser definido em termos gerais como o canto dos textos litúrgicos do Missal e do Breviário em latim a uma só voz - em muitas cores.

Perguntas decorrentes:

Qual é a tarefa do Canto Gregoriano hoje? Ele representa a unidade da Liturgia Católica Romana em forma musical e assim confere à liturgia romana uma identidade - em muitas cores.

E pode-se ainda perguntar se os cânticos litúrgicos monódicos com as traduções oficiais podem então ter uma relevância para a Igreja universal semelhante à do Canto Gregoriano.

Ou: O Canto Gregoriano voltou ao centro do interesse no decurso do historicismo do século XIX, no contexto de uma nova identidade católica no século XIX, após o colapso dos Estados papais, bem como

40 Markus Uhl escreve isto de forma muito bonita na sua dissertação: “Claro que se teria de se despedir da ideia de um único livro oficial de Coral Romano com apenas uma versão para cada cântico”. Uhl, Markus: *Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicea 1614/15*, Hildesheim-Zürich-New York, 2018, Fußnote S. 13.

do Sacro Império Romano da Nação Alemã e, conseqüentemente, da desintegração política da Igreja no século XIX?

Não creio que tal possa ser dito porque, apesar de tudo, a observância dos textos foi nitidamente tornada obrigatória por todos os papas, qualquer que seja a versão.

Como a Igreja lida hoje com isso? Por um lado, poder-se-ia apontar brevemente o filme de *Corpus Christi* 2019 com o Papa Francisco, no qual o Canto Gregoriano mais ou menos não aparece, e do mesmo modo quando aparece na forma da *Missa de Angelis*, não é cantado pela congregação. Justamente, contudo, deve se dizer que existem numerosas outras liturgias, especialmente na Basílica de São Pedro. em cerimônias onde o Canto Gregoriano é certamente cultivado. No entanto, o filme com o Papa Francisco deixa claro que a Igreja permite elementos de outras culturas, sendo, neste caso, do povo de Itália. No entanto, ela continua a insistir nos textos autênticos da liturgia, o que mais uma vez se tornou enfaticamente claro na encíclica “*Liturgicam authenticam*”, de 2001. Porém, nela também se afirma:

5. De fato, contudo, se pode afirmar que em especial o Rito Romano é um exemplo precioso e um instrumento de verdadeira inculturação. Pois que o Rito Romano distingue-se pela sua notável capacidade de assimilar textos, cânticos, gestos e ritos dos hábitos e idiosincrasias de vários povos e Igrejas do Oriente e do Ocidente, a fim de promover uma unidade adequada e apropriada que transcenda os limites de cada região.

Considerações finais

Assim, torna-se claro que, por um lado, há um esforço constante para alcançar uma uniformidade na liturgia, que se repercute na determinação firme das palavras do Próprio e do Ordinário, mas que

existem grandes variações na música e, com exceção de dois papas, nomeadamente Pio IX e Pio X, a forma concreta dos cânticos nunca foi tornada obrigatória através de publicações correspondentes. Ao mesmo tempo, a Igreja, após 400 anos sempre possibilitando admissões particulares, abre-se às culturas do mundo, em que ritos, cânticos, textos, gestos do costume e idiosincrasia de diferentes povos e Igrejas particulares também podem ser inseridos na liturgia. Assim, o Canto Gregoriano é o canto próprio da Igreja Romana, mas não é o único canto.

Palestra 2

MÚSICA SACRA E MÚSICA PROFANA: AS PRÁTICAS MUSICAIS NA IGREJA EM MOÇAMBIQUE

Edson Gopolane Uetela Uthui
Universidade Eduardo Mondlane

Introdução

A música é uma manifestação que acompanha o homem nos seus mais variados contextos (Grout & Palisca, 2006), desde quando eram sons utilizados para comunicar, passando para a pretensão humana de reproduzir os sons da natureza até quando surgem as melodias. A religião tem, por seu turno, o seu percurso igualmente antigo até ao cristianismo e em paralelo, o islamismo, o budismo e diversas outras denominações em que a música se fez e faz presente, acompanhando o homem nos seus diferentes contextos. Portanto, já nessa altura havia música a ser feita com características diferentes, para contextos diferentes.

A igreja assumiu protagonismo quando na sua perspectiva, através dos monges, constrói a “música ideal”. É na Igreja Católica que começa o estudo da música, a sistematização dos seus princípios, da notação musical ao contraponto (Candé, 1994). É nesse momento que se separa a música, sacra e profana, ficando fora do império romano o diferente da “música ideal”.

Aqui, pretende-se refletir sobre a forma como a música sacra e a

profana se manifestam em Moçambique, que não foi parte do império romano. Não se trazem respostas acabadas, apenas pontos para reflexão, à volta das práticas músicas na Igreja Metodista Unida e na Igreja Zione, fazendo-se menção à Igreja Católica, origem e desenvolvimento dos conceitos em alusão.

Explicitação de conceitos

Música: Religiosa ou Gospel

Este conceito tem diferentes percepções, de diferentes estudiosos, que chamam música gospel a que se refere ao evangelho, advindo dos termos em inglês, *God*, Deus, e *Spell*, palavra (Dourao, 2004). Portanto, música gospel é a música sobre a palavra de Deus, remetendo ao *spiritual*, composição vocal que exalta passagens bíblicas do antigo testamento, com solo e coro, apresenta características rítmicas, para além de sincopas, aprumadas ao jazz (Allorto, 2007).

Dourado (2004) diz que a origem é o termo “Spiritual song”, cujo ansestra é o *Anthem*, hino, com fins religiosos e Abreu (2015) associa a canção escrava. Dourado (2004) descreve esta música dizendo que tem características religiosas, que é vocal com solista e coro.

Música Sacra

A começar pela música, diz-se da expressão de ideias através do som (Dorado, 2004) e Bona (2004) associa aos elementos da música, ritmo, melodia e harmonia. Considerando Santo Agostinho, para quem a música é a ciência de bem modular (Platzer, 2009), assume-se que música seja a combinação de sons em função dos seus elementos.

Sacro, diz-se do que é sagrado, venerável (Moçambique Editora, 2003), vindo do latim *săcru*, o consagrado e devotado à Deus (Machado, 2003), e o sagrado, que Machado (2003) considera originário do *sacrātu*,

santificado. Para Dourado (2004) é a música litúrgica, do serviço litúrgico, a que tem fundo religioso.

Destes postulados entende-se que a música sacra é a que se dedica a Deus, a santificada e ao serviço de Deus. Música sacra é a criada para o culto Divino, com santidade e perfeição de forma, enquanto música litúrgica é a adaptada ao momento ritual (Rodrigues, 2013), como o canto gregoriano.

Música Profana

É profano o que é contrário ao sagrado (Costa & Melo, 1999). Machado (2003) diz surgir do *profānu* em latim, referindo-se ao ímpio, consagrado, mas também o que deixa de ser sagrado, entretanto, Dorado (2004) fala em música secular, entendendo-a como música não-sacra. A música pode ser santificada/consagrada mas também, pode ser “(des) santificação/(des)consagração”.

Igreja em Moçambique

Moçambique ganhou independência em 1975, mas antes da chegada dos portugueses, havia diferentes povos distribuídos por diferentes estados, o do Zimbabwe e o dos Mwenemutapas (Carvalho, 1982), cada um com suas características socioculturais (Junod, 1996). Estes povos estabeleceram contatos com povos da Ásia e em resultado, todo o litoral moçambicano, do norte ao sul é de influência islâmica, religião que também tem práticas musicais associadas.

No Estado do Zimbabwe, o mambo submetia-se a ritos visando torna-lo próximo dos seres sobrenaturais, conferindo-lhe poder (Carvalho, 1982) e comunicação com os antepassados (Orta, 1988). Este mesmo chefe máximo, após a morte tornava-se numa divindade, Mudzimo. As práticas religiosas estavam associadas ao chamado

curandeirismo e os curandeiros, tinham poderes para estabelecer pactos entre os vivos e os mortos através dos espíritos (Manhique, 2010) e dessa forma proporcionar paz de espírito, slavação e cura.

Chegados os portugueses a colonização, chega o cristianismo, através da Igreja Católica Romana e nessa altura, o povo local é forçado a abandonar suas práticas, como forma de destruir a sua cultura, incluindo as práticas religiosas (Jaime, 2017). A igreja aceite e tornada oficial, era a Igreja Católica cujos missionários estiveram aos serviço do sistema colonial, entretanto, no mesmo período, havia outras missões cristãs como a Missão Metodista Episcopal que chegou por volta de 1886, segundo Manhique (2010), embora Jaime (2017) afirme que tenha sido primeiro a American Board Mission em 1883 e a seguir da Metodista Episcopal em 1890.

A Igreja Católica e o Sistema Colonial impuseram novos valores morais e culturais e as protestantes exploravam os elementos culturais locais, como a língua (Silva, 1998) e por isso, foram vistos com desconfiança também pelo governo colonial, que limitou o seu acesso ao território. Alternativamente, os protestantes conceberam ações conjuntas, para se fortificarem e alastrarem suas missões, entre elas, a tradução de bíblias e hinários para o Xirhonga e o Xixangana pela Missão Suíça e Citswa pela a Missão Metodista Episcopal (Jaime, 2017). Dessa forma seria “mais fácil também” o processo de conversão.

A Igreja Zione emergi em Moçambique nos anos de 1920 (Manhique, 2010), tendo-se instalado, antes, na RSA entre 1902 e 1904 por dois missionários idos de Chicago-EUA e depois em Moçambique, com as migrações para o trabalho mineiro (Silva, 1991 como citado em Jaime, 2017). Esta igreja era diferente de igreja para igreja, porque cada indivíduo regressado da RSA convertido, instalava uma capela no seu bairro e se tornava chefe máximo e responsável pelos ditames da igreja

(Manhique, 2010).

Em geral, o culto na Igreja Zione divide-se em duas partes segundo (Manhique, 2010), uma referente à liturgia da palavra, previamente preparada e intercaladas ou acompanhadas por música e a outra, a espiritual-curativa, em que os superintendentes providenciam cura e libertação de demónios aos crentes.

Música na Igreja em Moçambique

Como se referiu, esta reflexão é feita sobre a Igreja Metodista Unida e sobre a Igreja Zione, sempre com base nos preceitos da Igreja Católica, onde se concebeu os dois conceitos, música sacra e música profana. Na primeira, o culto obedece a um programa previamente definido, cuja longevidade depende do tempo de realização de cada ato e também da quantidade de intervenções que se fazem em cada ato. O culto nesta igreja comporta um momento musical dedicado ao coro celebrante, o outro, a assembleia e o terceiro aos crentes, individualmente ou em grupo.

O coro celebrante não é fixo e faz cinco intervenções, duas nas procissões de entrada e de saída, mais três durante o culto. As músicas são em coro com ou sem acompanhamento instrumental e pelo próprio coro ou seu maestro. As músicas geralmente são compostas para o efeito, principalmente no caso dos jovens, podendo ser também arranjos de outros grupos nacionais ou não, mas também, peças dos hinário da igreja “Tisimo ta Ivangeli” ou “Hinos Escolhidos”.

Há também, casos em que são catados temas de compositores anónimos, cuja a música é difundida pelas várias paróquias, e até por outras igrejas. O momento dedicado à assembleia/igreja, normalmente tem três intervenções durante o culto e que são previamente definidas e extraídas dos “Tisimo ta Ivangeli” ou “Hinos Escolhidos”. Há entretanto,

momentos não previstos em que o pastor ou o pregador, em serviço, convida a igreja a uma música.

A terceira parte é dedicada aos crentes individualmente ou em grupo, que depois de uma inscrição prévia, apresentam-se com musicais que podem ser inéditas, de outras igrejas, de grupos musicais populares ou extraídas dos hinários da igreja. A Igreja Metodista Unida é regida por um documento, “Livro da Disciplina”, entretanto, não faz referência a componente musical e nem sobre outra forma de arte (Igreja Metodista Unida, 2000), mas habitualmente, estão presentes nos cultos desta igreja a música, a dança, o teatro e atualmente, intervêm também a poesia.

A dança acompanha as intervenções musicais que se fazem no culto, normalmente nas procissões, durante o ofertório e outros. O teatro normalmente aparece em dois momentos, o de nascimento de Cristo e o da Paixão. A Paixão de Cristo, em princípio envolve crentes de todos os grupos, menos a Estrela. Aqui importa referir que é um culto especial e que se centra única e exclusivamente na representação teatral que tem tido lugar na tarde de Sexta-Feira Santa.

A Igreja Zione

Nesta igreja, as regras não estão documentadas, sendo detidas pelos superintendentes e se transmitem oralmente aos fiéis e de geração em geração. Os cultos obedecem a um programa não escrito, a sequência dos atos é já conhecida e assim seguida, de memória, sendo antes do culto o secretariado da igreja concerta com os superiores.

Existem na igreja dois coros, um dos jovens e outro das mães. Estes coros têm um repertório composto por temas do hinário da igreja “Mhalmhala”, embora os jovens apresentem, nalgumas vezes, temas inéditos. As apresentações dos coros, dos jovens ou das mães acontecem em dias especiais, como sejam celebrações, visitas a outras

igrejas, programas ecumênicos.

Manhique (2010) referi que a Igreja Luz Zion Apostólica de Moçambique constituiu um coro, cujos membros se dedicam especialmente à música, o que lhes dá estatuto especial dentro da igreja, devendo levar a palavra ao povo de Deus através do canto. Durante o culto normal não existe um coro celebrante e a música é cantada pela assembleia e é sempre extraída do hinário da igreja, não havendo uma predefinição em relação às músicas a serem cantadas e nem em relação ao número de músicas, sendo tudo em função do “Espírito Santo”, como se disse na Igreja de Jerico.

Ao sentir em si o “chamado do Espírito Santo”, cada fiel pode, a qualquer momento, entoar uma música e todos os outros o acompanharão. Tratando-se de necessidade de salvação/libertação/oração direcionada, ora-se por esse fiel e outros na mesma situação ao som da música cantada com muita energia por todos os outros presentes, o que Manhique (2010) entende como contributo importante para envolver os pastores para a ação de libertação. Na Igreja Zione o acompanhamento instrumental que habitualmente é composto por instrumentos de percussão, batusques, chamados *xigubo*, por palmas e apitos nalguns casos.

A música de forma geral

A Missão Metodista privilegiou a aprendizagem das línguas locais para a seguir proceder à tradução de hinos a serem utilizados nas ações da missão (Jaime, 2017). O hinário “Tisimu ta Ivangeli” da Igreja Metodista junta 218 hinos, 210 em Citswa e 8 em português, para quatro vozes, havendo alguns escritos para solo em vozes femininas e coro, sempre no sistema Tônico Sol-Fá.

A maior parte dos hinos foi escrita nas formas quaternária e

ternária, em 16 e 32 compassos, sem indicação sobre o andamento, existindo alguns com tal indicação. Em geral, a harmonia é a quatro vozes e tende aos princípios da música europeia, evitando 5^{as} e 8^{as} paralelas, cruzamentos de vozes e outros. Entretanto, quando cantados por toda a congregação a harmonia é espontânea, em resultado da literacia musical dos crentes ao contrário do que se nota em coro celebrante.

Há maestros, mais velhos da igreja, agora com 60 anos de idade para frente, que participaram na revisão dos hinários e que também compuseram temas não integrados nesses hinários, mas que são repertório “exclusivo” de coros de referência dentro da igreja. Essas revisões e também as composições não seguem as regras de harmonização da música europeia.

A Igreja Zione não é diferente, na medida em que o seu hinário, o “Mhthalmala” também não comporta a notação musical, tendo apenas os textos. Um dado a referir é que tudo o que se canta Igreja Zione é em Xixangana, tal como todo o culto, incluindo a pregação. A música e o xigubo, nalguns momentos, são um recurso determinante para o processo de salvação, libertação e cura do crente (Manhique, 2010), tanto que, em regra geral, a oração é antecedida pela música.

Considerações Finais

Esta caracterização da prática musical na Igreja Metodista Unida em Moçambique e na Igreja Zione transparece duas ideias, uma antes referida, que remete a existência do conceito de sagrado e de reverência a Deus e que a música na igreja se associa a estes conceitos. Outra, de que os cultos, numa e noutra igreja, tem presente e evidente as características culturais do povo africano e moçambicano em particular. Nesse sentido, há que olhar para ambas as igrejas e buscar nelas os elementos que simbolizam esta ideia do sagrado e do profano nos seus

atos, incluindo musicais.

A Igreja Católica começa por considerar que a música tem o papel de tornar a vida espiritual dos fiéis mais intensa (Concílio Vaticano, n.d.). A interpretação que se faz aqui é a mesma que os mazonos fazem quando utilizam a música no processo de salvação e/ou libertação. A atual ideia de música sacra está associada, de forma direta, ao desenvolvimento da música, a história da música no ocidente europeu, que por sua vez se deu dentro da igreja e por monges dedicados ao estudo da música, veja no extrato seguinte: *“são Gregório Magno, consoante a tradição reuniu cuidadosamente tudo o que havia sido transmitido, e deu-lhe sábia ordenação, provendo, com oportunas leis e normas, a assegurar a pureza e a integridade do canto sacro”*.

Para a Igreja Católica o músico/compositor que componha para Deus tem que ter fé e nela refletir-se-á a perícia, a beleza e a suavidade. A perícia é reconhecida sobre regras convencionadas, o que remete aos princípios de composição da música erudita ocidental. A beleza é em si, um campo de subjetividade e a suavidade, não sendo tão subjetiva quanto a beleza, o é na medida em que se percebe suavidade como reverência.

Por um lado, as músicas não tem indicação são o andamento por outro, a percepção de alguns maestros de que a característica africana está na vivacidade e aceleração, fazem as músicas em andamento acelerado, mesmo quando as melodias, per si, sugiram mais lentidão.

No culto da Igreja Zione as músicas, no decurso normal do culto são lentas, sendo mais aceleradas e vivas em momentos de oração para salvação, libertação e/ou cura, em que se introduz o batuque.

Portanto, entende-se com isto que ao contrário da Igreja Católica, nestas duas igrejas, a forma musical não é fator determinante para o sacro ou para o profano.

Referências

- ABREU, M. (2015). *O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição*. Disponível em <http://www.scielo.br>.
- ALLORTO, R. (2007). *Breve dicionário da música* (2ª ed.). Lisboa, Portugal: Edições 70.
- BONA, P. (2004). *Método musical*. Editora Grafipress.
- CANDÉ, R. (2004). *História universal da música*. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- CARVALHO. (1982). *História de Moçambique*. Maputo, Moçambique: Tempo/UEM.
- CONCÍLIO VATICANO (n.d.). *Constituição conciliar: sacrosanctum concilium sobre a sagrada liturgia*. Disponível em <http://www.vatican.va>.
- COSTA, J. H. & Melo, A. S. (1999). *Dicionário* Editora (8ª ed.). Porto, Portugal: Porto Editora.
- DOURADO, H. A. (2004). *Dicionário de termos musicais e expressões da música*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- GROUT, D. J. & Palisca, C. V. (2007). *História da Música ocidental* (4ªed.). Lisboa, Portugal: Gradiva.
- Igreja Metodista Unida (2000). *O livro da disciplina da Igreja Metodista Unida*. Edição da Conferência Central de África.
- JAIME, S. (2017). *Entreter para converter: a música coral na Igreja Episcopal em Moçambique – 1890 à 1968*. Maputo, Moçambique: Kulungwana.
- JUNOD, H. A. (1996). *Usos e costumes dos Bantu: Tomo II – Vida material*. Maputo, Moçambique: Arquivo Histórico de Moçambique.
- MACHADO, J. P. (2003). *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (8ª ed.). Lisboa, Portugal: Livros Horizonte.
- MANHIQUE, J. (2010). *O papel da música no culto das religiões de liturgia cristã e tradicional africana: caso da igreja zione apostólica na cidade de Maputo, sua tradição e práticas musicais no processo de adoração*.

Monografia de licenciatura. Maputo, Moçambique: Universidade Eduardo Mondlane.

Moçambique Editora. (2003). *Dicionário universal de língua portuguesa* (3ª ed.). Maputo, Moçambique: Moçambique Editora.

ORTA, J. A. (1988). *O Império Zimbabwe-Monornutapa: Breve caracterização de uma sociedade tributária africana*. Disponível em <http://www.repositorio.ispa.pt>.

PLATZER, F (2009). *Compêndio de Música*. Lisboa, Portugal: Edições 70.

RODRIGUES, T. A. (2013). *A MÚSICA SACRA NA PASTORAL Reflexão a partir do Magistério do século XX*. Disponível em <http://www.repositorio.ucp.pt>.

SILVA, T. C (1998). *Educação, identidades e consciência política: A Missão suíça no Sul de Moçambique (1930-1975)*. Disponível em <http://www.Persse.fr>.

SCHOLES, P. A. (1964). *Diccionario Oxford de la musica*. Cuba: Pueblo y educación.

Palestra 3

MUSIKALISCHER WIDERSTAND IM KIRCHENRAUM: POLITISCHE ENKLAVE IN ZWEI DEUTSCHEN DIKTATUREN

Michael Custodis (Münster)

Wenn in Diktaturen Menschen gegen ihre Unterdrücker aufbegehren und Widerstand leisten, ist Musik ein bevorzugtes Mittel, um laut Einspruch zu erheben und die eigene Gemeinschaft zu stärken: Ob als Partisanenlied oder bei einem illegalen Konzert, ob als Spottlied, das die Regimepropaganda lächerlich macht, oder als Chor in einem Gefangenenlager: immer ist es auch die besondere emotionale Intensität von Musik, die für Widerstandsbewegungen so wichtig und effektiv ist.

So zahlreich die Anlässe und Motivationen sind, so zahlreich sind auch die Varianten von Widerstandsmusik. Eine außergewöhnliche Schnittmenge, um das Wechselverhältnis von musikalischer und politischer Dissidenz zu untersuchen, ist der kirchliche Raum: Denn obwohl der Kirchenraum allgemein als politische Enklave und neutrale Sphäre gilt, ist er immer wieder auch Handlungsort hochpolitischer Ereignisse, insbesondere in Diktaturen.

In den kommenden Minuten möchte ich Ihnen zwei Spielarten

von musikalischem Widerstand vorstellen, die sich musikalisch und politisch stark unterscheiden: Ein traditionelles Kirchenkonzert 1943 im nationalsozialistisch besetzten Norwegen sowie Punkrock 1983 im Schutz der evangelischen Kirche in der DDR.

I. Kirchenkonzerte in Norwegen während der deutschen Besatzungszeit

Vermutlich suchen Sie auf dem abgebildeten Konzertprogramm vom 28. März 1943 vergeblich nach eindeutigen Hinweisen, was diese Veranstaltung mit musikalischem Widerstand gegen die deutsche Besatzung Norwegens (1940-45) zu tun hat. Keines der gespielten Stücke gibt sich im Titel als politische Musik zu erkennen. Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Händel, César Franck und Ferdinand Hummel sind außerdem keine explizit politischen Komponisten. Die aufgeführten norwegischen Komponisten Oscar Borg, Peter Eiken, Friedrich August Reissiger, Arnljot Kjeldaa, Peter Erasmus LangeMüller, Eyvind Alnæs und Abraham Hvidsten sind selbst Spezialisten kaum bekannt. Eine vielleicht anzunehmende politische Strahlkraft der Komponisten kommt somit ebenfalls nicht Betracht.

Auch methodologisch liegt eine Erklärung nicht unmittelbar auf der Hand. Denn Widerstand geht erstens weit über oppositionelle Haltungen oder kulturelle Aversionen hinaus, wie man sie Musikern vielleicht zutrauen würde; üblicherweise sind Musiker nicht mit politischen Themen, sondern mit künstlerischen Dingen beschäftigt. Zweitens impliziert Widerstand riskante, oft im Geheimen geplante und spektakulär ausgeführte Handlungen, für die man große Gefahren für sich selbst, seine Angehörigen und politische Mitstreiter wissentlich in Kauf nimmt. Welche Gefahren mag ein Konzert mit klassischem Repertoire in einer Kirche schon bergen?, könnte man darauf einwenden. Drittens

sucht sich Widerstand häufig bekannte oder strategisch bedeutsame Orte als Ziel und bedient sich – wenn möglich – prominenter Menschen, um ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Wirkung zu erzielen. Auch hierfür finden wir keine Ansatzpunkte: Weder die Kirche von Hønefoss (100km nordwestlich von Oslo gelegen) noch die Protagonisten können eine entsprechende Bekanntheit aufweisen. Arnljot Kjeldaas und Gunvor Mjelva sind selbst Spezialisten der norwegischen Musikgeschichte kaum noch bekannt. Viertens sind Kirchenmusik und Kirchenkonzerte mit säkularem Repertoire kein Handlungsfeld, an das man zum Stichwort „Musik und Widerstand“ zunächst denken würde. Stattdessen wird zu fragen sein, wie Werke der deutschen Komponisten Bach und Beethoven Ausdruck einer kulturellen Widerstandshaltung von Norwegern sein können, um damit ausgerechnet gegen die Besatzung Norwegens durch Nazi-Deutschland zu protestieren. Nicht zuletzt ist fünftens aber auch zu bedenken, dass eine Aufführung des britischen Staatsbürgers Händel und des Franzosen César Franck doch eine politische Botschaft enthalten kann, da NS-Deutschland gegen diese Länder Krieg führt; es wäre aber auch denkbar, dass Stücke dieser Komponisten einfach aus musikalischen Gründen ausgewählt wurden, z.B. da die beteiligten Künstler sie besonders schätzten oder sie beim Publikum besonders gut ankamen.

Dass trotz dieser Einwände hinter dieser Fassade tatsächlich ein Plan politisch ambitionierter Protagonisten existierte, möchte ich Ihnen nun erläutern. Lassen Sie mich hierfür kurz zunächst die Kirchengeschichte Norwegens während der deutschen Besatzungszeit umreißen.

Historische und nationale Kontexte

Die Besatzung Norwegens durch Nazi-Deutschland, die mit dem Überfall der Wehrmacht am 9. April 1940 begann und bis zum 8.

Mai 1945 andauerte, gliederte sich in mehrere Phasen. Nachdem sich das norwegische Parlament geweigert hatte, auf Druck Adolf Hitlers König Håkon VII. zum Abdanken zu bewegen und der Ernennung einer Kollaborationsregierung zuzustimmen, setzte der frühere Gauleiter von Essen, der neue Reichskommissar Josef Terboven, zunächst eine Interimsverwaltung ein. Zur Regelung der innenpolitischen Angelegenheiten bestimmte er im September 1940 einen norwegischen Staatsrat aus Angehörigen der faschistischen Kleinpartei Nasjonal Samling, ohne aber deren Parteivorsitzenden Vidkun Quisling als Ministerpräsidenten zuzulassen, sehr zu dessen Missvergnügen. In den folgenden Monaten waren die Norweger noch immer nicht für den Nationalsozialismus gewonnen und hielten stattdessen weiterhin ihrem König und der abgesetzten Regierung im Londoner Exil die Treue. Um dem Besatzungsregime den Anschein staatspolitischer Legitimität zu geben, setzte man Quisling am 1. Februar 1942 schließlich doch als Ministerpräsident ein. Insbesondere der nun wachsende Terror gegen Oppositionelle und jüdische Einwohner steigerte die kollektive Aversion der norwegischen Bevölkerung,¹ aller intensiven Kulturpropaganda zum Trotz.

Die totale Durchdringung des öffentlichen Lebens durch Reichskommissar Josef Terbovens Administration und Vidkun Quislings norwegisches Marionettenregime zwang auch alle Künstler, ihre Haltung zu überdenken. Manche Musiker stellten sich dem neuen Regime zur Verfügung, viele waren darum bemüht, sich möglichst unauffällig in den neuen Zeiten einzurichten, und einige wählten den Weg in den aktiven Widerstand – vergleichbar der gesamtgesellschaftlichen Situation.

Kirchenkonzerte als politischer Raum

In Norwegen waren die aktive Beteiligung der Gemeinden

und ein hoher Grad an Mitbestimmung des Gemeinderates in der protestantischen Kirche üblich. Darüber hinaus boten Kirchenräume professionellen Musikern und insbesondere den zahlreichen Laienchören und semiprofessionellen Orchestern Auftrittsmöglichkeiten. Denn in vielen kleineren Städten und ländlichen Gemeinden waren andere Räumlichkeiten für Musikveranstaltungen kaum vorhanden. Wie ein Blick durch Konzertprogramme und Rezensionen in lokalen Tageszeitungen zeigt, bevorzugte man klassisch-europäisches Repertoire und genuin nationalromantische, oft Folklore-inspirierte norwegische Musik. Entsprechend finden sich auch nach dem Beginn der Besatzungszeit regelmäßig Werke von Bach, Händel und Beethoven, bisweilen auch von Reger und Strauss in den Programmen.³ Nachdem eine von Qvisling 1942 initiierte Gesetzgebung auch eine Gleichschaltung aller Berufsgruppen und Verbände erzwingen sollte, lösten sich sehr viele Chöre und Musikvereinigungen auf, um einer propagandistischen Vereinnahmung zu entgehen. Wenn sie nicht in Privaträumen illegale Konzerte veranstalteten, boten ihnen Kirchen eine der wenigen verbliebenen Möglichkeiten, um öffentlich zu musizieren.

Arnlfot Kjeldaas' Festpreludium

Das von Arnlfot Kjeldaas im Konzert präsentierte Festpreludium verdient einen Moment besonderer Aufmerksamkeit, da dieses Stück in besonderer Weise die politischen und musikalischen Ambitionen dieser Zeit verkörpert. Kjeldaas selbst war zum Zeitpunkt des Konzertes 1943 längst examinierter Kirchenmusiker, nachdem er am 12. Dezember 1940 sein Orgelstudium am Osloer Musikkonservatorium bei Arild Sandvold abgeschlossen hatte. Neben seinem regulären Dienst als Organist in Hønefoss entfaltete er im Großraum von Oslo eine rege Konzerttätigkeit als Organist, Chorleiter, Komponist, Dirigent, Klavierbegleiter und

Kinoorganist. Sein bevorzugtes Repertoire umfasste klassische Literatur von Bach, Händel und Reger, aber auch Stücke von Ludwig van Beethoven, Alexandre Guilmant, Charles Gounot, Antonio Vivaldi und von norwegischen Komponisten wie Edvard Grieg, Carl Gustav Sparre Olsen und Ludvig Irgens Jensen. Ab 1942 intensivierte er seine kompositorischen Studien u.a. bei Bjarne Brustad und gab zwei Jahre später dafür seine Organistenstelle auf.⁴

Wie lässt sich aber zuverlässig nachweisen, dass die von Arnljot Kjeldaas veranstalteten Konzerte tatsächlich dissidenten Absichten folgten? Zunächst ist ein prinzipielles Quellenproblem festzuhalten. Für organisierten Widerstand ist es äußerst gefährlich, dauerhafte feste Strukturen aufzubauen und diese zu dokumentieren, da immer die Gefahr besteht, verraten oder entdeckt zu werden. Gute Widerstandsarbeit spielte sich in Norwegen daher im Verborgenen ab und bediente sich vertraulicher Kontaktnetzwerke. Aber auch die unverfänglichen Kulissen von klassischen Konzerten waren wichtig, da solche Veranstaltungen als unpolitische Zusammenkünfte im Dienste der europäischen Kunstpflege galten.

Norwegen ist auch deshalb eine Ausnahme unter den NS-besetzten Gebieten, da das Land, seine Einwohner und mit ihnen Kunst und Kultur gegen ihren Willen vom NS-Staat gemäß der Rassenideologie auf Augenhöhe respektiert wurden. Diesen höheren Grad an Handlungsspielraum nutzte der zivile Widerstand, um sich stärker als in anderen Ländern auszudifferenzieren und tatsächlich auch Archivspuren aus der Besatzungszeit zu hinterlassen. So fand sich im Widerstandsmuseum in Oslo (Norsk Hjemmefrontmuseet) eine Liste aller vertrauenswürdigen Künstler, etwa auf Februar 1945 zu datieren. Dort findet man auch die Protagonisten des Konzertprogramms, Arnljot Kjeldaas sowie die Sängerin Gunvor Mjelva.⁵ Auch im Nachlass von

Arnljot Kjeldaas finden sich Dokumente vom November 1945 und Oktober 1946, mit dem ihm seine Mitwirkung im aktiven Kulturkampf gegen die deutsche Besatzung attestiert wurde.

Zurück zu Arnljot Kjeldaas' Festpreludium lohnt ein Blick auf das Stück selbst. Formal handelt es sich um ein Choralvorspiel, das also mit melodischen Umspielungen auf den anschließenden Gemeindegang einstimmt. Wie der Notentext zeigt, begegnen wir verschiedenen Abschnitten, die sich im Verlauf des Stückes mehrfach abwechseln. Erst aber, wenn wir den zugrundeliegenden Hymnus mit hinzunehmen, Gud signe vårt dyre fedreland, zu übersetzen mit „Gott segne unser teures Vaterland“, entschlüsselt sich der politische Hintergrund dieser Komposition. Dieser beliebte Choral hatte seit seiner Entstehung im Jahr 1891 eine eminent nationalpatriotische Symbolik in Norwegen erlangt. Mitten in der norwegischen Unabhängigkeitsbewegung zur Loslösung von der ungeliebten Union mit Schweden hatte der Theologe, Kirchenstaatsrat und Volksliedsammler Elias Blix einen neuen Text zu einer Melodie geschrieben, die Christoph Ernst Friedrich Weyse 1826 zur Jahrtausendfeier der dänischen Christianisierung komponiert hatte. Seither wurde der Choral gerne in Kombination mit der norwegischen Nationalhymne Ja, vi elsker gesungen. Wenn nun unter der deutschen Besatzung an die Befreiung und Unabhängigkeit der norwegischen Nation erinnert werden sollte, ließ sich diese Melodie zitieren. Tatsächlich besang man ein freies Vaterland, in dem alle Menschen brüderlich in Frieden im Schutze Gottes lebten, ohne dass ein traditioneller Kirchenchoral von den Machhabern beanstandet worden wäre.

Für dieses Spiel des Komponisten mit dem Wissen seiner Gemeindemitglieder war ein Choralvorspiel ideal: Denn die Fertigkeiten der Aufsichtsbehörden reichten gerade aus, um für ein Konzertprogramm mit Listen und Nachschlagewerken die Nationalität oder die jüdische

Herkunft prominenter Komponisten zu bestimmen. Die Feinheiten einer fugenartigen Melodiebearbeitung waren von der Zensur aber nicht zu erfassen, von der geübten Gemeinde aber durchaus.

Bereits die Eröffnungspassage *Maestoso molto* trägt in der Oberstimme die wesentlichen Melodietöne. Es folgt als *Andante con moto* eine zweistimmige Fuge, der sich wieder das *Maestoso molto*-Thema anschließt, jetzt aber in einer ersten Variation. Daran schließt eine erste Abwandlung des *Andante con moto* an, so dass zur Mitte des Vorspiels wieder klar herausgestellte Melodietöne zu erkennen sind, ebenso wie im nachfolgenden *Maestoso*-Teil.

In besonderer Weise umspannt der Choral auch die Familiengeschichte von Sohn und Vater Kjeldaas. Geschrieben hatte Arnljot Kjeldaas sein Festpreludium im Winter 1941/42 (die Reinschrift ist auf den 4. Februar 1942 datiert), sechs Wochen bevor sein Vater verhaftet und als einer von über tausend widerspenstigen Lehrern für acht Monate in Nordnorwegen inhaftiert wurde. Wie den Memoiren von Gunnar Kjeldaas zu entnehmen ist, suchte er in Trondheim das Baklandet-Gebetshaus auf, als er auf der Heimreise nach seiner Befreiung das Schiff verließ, um anschließend mit dem Zug weiterzureisen. Dort setzte er sich an die Orgel und intonierte eben diesen Choral *Gud signe vårt dyre fedreland*, begleitet vom Gesang der ergriffenen Gemeinde. Während seiner Haftzeit hatte Gunnar Kjeldaas seinem Sohn Arnljot Nachrichten und auch Melodien zuschicken können, die man für ihn aus dem Lager geschmuggelt hatte. Als nun Arnljot am 28. März 1943 zum Abschluss des Konzerts in der Hønefoss-Kirche sein Festpreludium auf der Orgel spielte und anschließend die Gemeinde diesen traditionellen Vaterlands-Choral anstimmte, war allen Beteiligten und Anwesenden die zu vermittelnde Botschaft zweifellos klar, mit allen Mitteln den kollektiven Widerstand gegen die deutsche Besatzung weiter aufrechtzuerhalten.

II. DDR: Punk in der Kirche

Wir kennen viele Beispiele, bei denen Widerstand durch Musik nicht nur dezent zwischen den Zeilen verborgen liegt, sondern offen und unmissverständlich zur Schau gestellt wird. Dies trifft in besonderer Weise auf Punk in der DDR zu. Hier begehrte eine anarchische, antiautoritäre Jugend gegen den staatlich verordneten Scheinfrieden im sozialistischen Osten Deutschlands, der DDR, auf. Man wehrte sich gegen eine Zwangskollektivierung, um stattdessen als Individuen wahrgenommen zu werden,⁷ und fand im Sound und Look des Punk das passende Ventil.

Zum ersten Mal hörten Jugendliche in Ostdeutschland in Fernsehbeiträgen aus Westdeutschland Anfang der 1980er Jahre von Punk,⁸ da diese Musik und der Lebensstil ihrer Anhänger auch im Westen auf das Unverständnis und die Ablehnung von Eltern und Behörden stieß. Zahlreiche Artikel der Tagespresse berichteten nun von einem respektlosen, nihilistischen, schockierenden und widersprüchlichen Jugendphänomen, das rasant von England aus um sich griff. Anfang der 1980er Jahre gründeten sich in Berlin, Leipzig und Dresden erste Bands mit provokativen Namen wie Planlos, Größenwahn, Wutanfall, Schleimkeim, Zwitschermaschine, L'Attentat und Namenlos, was die DDR-Behörden vor ein großes Problem stellte: Denn nach den Leitlinien der marxistisch-leninistischen Herrschaftsideologie konnte es solche Auswüchse einer verwahrlosten Jugend nur im Kapitalismus geben, da im Sozialismus die sozialen Grundlagen dieser Verwahrlosung längst überwunden seien. Stattdessen aber hatten DDR-Jugendliche bereits 1965, also fast zwanzig Jahre zuvor, gegen das Verbot von Populärmusik gestritten und in Leipzig die sogenannten Beat-Krawalle ausgelöst. Danach war im Strafgesetzbuch der sogenannte Asozialen-Paragraph §249 eingeführt und fortan rigoros gegen jugendliche Abweichler eingesetzt worden.

Jugend im Widerstand

Da nur staatlich lizenzierte Musikgruppen öffentlich auftreten und Schallplatten produzieren durften, was den Punkbands prinzipiell verwehrt war, fanden sie über Umwege bald zur evangelischen Jugendarbeit. In Städten wie Ost-Berlin, Leipzig, Dresden, Jena, Gera und Chemnitz, vor allem aber im ländlichen Raum von Thüringen fühlten sich Jugenddiakone und Pfarrer mit einem Konzept der „offenen Jugendarbeit“ auch solchen Jugendlichen verpflichtet, die nicht dem staatlichen Ideal entsprachen. Punks wiederum bekamen von der offiziellen Jugendorganisation FDJ keine öffentliche Proberäume z.B. in Jugendclubs zugewiesen und wichen zunächst in Privatwohnungen und Künstlerateliers aus, wo sie temporär geduldet waren, bis ihre nachlässige, oft auch rücksichtslose Art zu viel Unmut hervorgerufen hatte und sie sich einen neuen Ort suchen mussten. Entsprechend fanden auch in der DDR ab Anfang der 1980er Jahre erste Punk-Konzerte statt, zunächst in privaten Proberäumen, Wohnungen, Kellern und Künstlerateliers, und bald darauf in Räumen der evangelischen Kirche.

Trotz des oft radikalen Atheismus der jungen Punks bot der kirchliche Raum, in dem sie willkommen waren, den jugendlichen Musikern den entscheidenden Vorteil, dass dort mehr Platz vorhanden war. Möglich war dies beispielsweise im Rahmen sogenannter „Bluesmessen“, mit denen seit 1979 der Sound der Jugendlichen in den Gottesdienst integriert wurde. Da diese Konzerte als Veranstaltung mit religiösem Charakter galten, mussten sie nicht staatlich genehmigt werden, so dass auch unlizenzierte Bands, also Musiker mit illegalem Künstlerstatus, dort öffentlich auftreten konnten. Umgekehrt konnte ein Auftritt lizenzierter Musiker in Kirchen auch zum Entzug der offiziellen Spielerlaubnis führen, womit der Staat die Durchlässigkeit zwischen kirchlichem und weltlichem Musizieren zu unterbrechen versuchte.

Entsprechend der Negation Gottes in der marxistisch-leninistischen Lehre konkurrierten die SED und ihre diversen Organisationen mit der Kirche um einen generellen, allgemeingültigen Wahrheitsanspruch, vor allem aber um den Einfluss auf die Jugend. Einerseits hatte die SED im Parteiprogramm von 1976 die „kommunistische Erziehung der Jugend“ zum Staatsziel erhoben und zwei Jahre später obligatorischen Wehrkundeunterricht an Schulen eingeführt, was den Konflikt mit christlichen Elternhäusern weiter befeuerte. Andererseits hatte die DDR-Führung im Jahr 1973 die Schlussakte der KSZE (Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa) ratifiziert, um völkerrechtlich anerkannt zu werden, was die Achtung der allgemeinen Menschenrechte und der Religionsfreiheit einschloss. Daraus entwickelte sich über die Jahre ein Burgfrieden: Der Staat erkannte die Unantastbarkeit von Kirchenräumen an, sicherte der Kirche Unabhängigkeit bei ihrer Personalführung zu und behinderte nicht mehr – zumindest offiziell – die Produktion von kirchlichen Publikationen. Entsprechend attraktiv wurde die evangelische Kirche als Arbeitgeber für Menschen, die sich der rigorosen Kontrolle des Staates entziehen wollten, beispielsweise Pazifisten und andere Oppositionelle.

Üblicherweise grenzen sich Jugendliche oft von ihrer Elterngeneration ab, um einen eigenen Weg zu suchen. Im Fall des DDR-Punks ging diese Abgrenzung über die übliche Ablehnung elterlicher Autorität oder jugendliche Selbstfindung weit hinaus: Nach dem Mauerbau 1962, der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 und der rasanten Vergreisung der DDR-Elite hatte man zunächst große Hoffnungen in Erich Honecker als Nachfolger von Staats- und Parteichef Walter Ulbricht gesetzt. Nach innen musste Honecker bei seinem Amtsantritt 1971 einer ernsten Wirtschaftskrise begegnen und sah sich gezwungen, den Ausbau des Lebensstandards in der DDR mit heimlichen Westkrediten

zu finanzieren.¹⁰ Vordergründig verringerte er die Drangsalierung der Jugend spürbar. Die Tolerierung von Jeans, langen Haaren, westlicher Musik und anderen Attributen einer liberalen Kultur steigerte allerdings nicht wie erhofft die Zufriedenheit der DDR-Bürger. Stattdessen kippte mit der spektakulären Ausbürgerung des kritischen Liedermachers Wolf Biermann im November 1976 endgültig die Stimmung, zumal auch der versprochene wirtschaftliche Aufschwung nicht einsetzte.

Das Ende ist nah

Zurück zur Einbeziehung von Punkmusik in den Kirchenraum. Erstmals berichteten Akten des Ministeriums für Staatssicherheit 1981 von Punks und in den nächsten Jahren häuften sich Berichte über illegale Bands, Verhöre mit bekennenden Anarchisten, Zeitungsartikel der Westpresse über DDR-Punks, Verbindungen von Punks zur Hooligan-Szene und Versuchen kirchlicher Mitarbeiter, Punks in jungen Gemeinden über offene Jugendarbeit zu integrieren. Zwei Jahre später kulminierte der schwelende Konflikt zwischen Kirche und Staat am 24. Juni 1983 bei der 15. Blues-Messe in Berlin, die unter dem Motto „Wir sind Protestanten!“ stand, als die Punkbands Namenlos, Planlos und Unerwünscht auftraten. Dabei spielten Namenlos u.a. ihren sogenannten MfS-Song, der offene Kritik am DDR-Geheimdienst äußerte und diesen mit der nationalistischen SS verglich.

Nun beendete die Stasi ihre verdeckte Überwachung und ging auf Befehl von Minister Erich Mielke zur offenen Konfrontation über. Beim Konzert anwesende Informelle Mitarbeiter (IM) notierten den Songtext und erstatteten den höchsten Staatsstellen, einschließlich Staats- und Parteichef Erich Honecker, Bericht.

Dass es sich beim DDR-PUNK nicht nur um jugendliche Devianz, sondern um aktiven Widerstand handelte, zeigte sich in der Drastik der

staatlichen Reaktion: Sämtliche mitwirkende Punkmusiker wurden zu mehrjährigen Jugend- und Haftstrafen verurteilt und der Druck auf die Punkszene insgesamt erhöht. Aber auch in konservativen Kirchenkreisen waren manche froh, die unliebsamen, lauten und aufmüpfigen Gäste auf diese Weise aus der Kirche entfernt zu haben.

Trotz solcher Sanktionen war die Emanzipation der Jugend sowie der oppositionellen Friedens- und Umweltbewegungen aber nicht mehr aufzuhalten und die DDR in ihrer Schlussphase angekommen. Erkennbar lockerte sich zur Mitte der 1980er Jahre die offizielle Haltung zur Populärmusik (bereits 1983 gründete Peter Wicke ein Forschungszentrum für Populärmusik an der Berliner Humboldt-Universität); im März 1986 durfte die Jugendladiostation DT 64 als Vollprogramm auf Sendung gehen und spielte fortan auch – ungehindert – Punksongs. Auch die Zweckallianz von Kirchenopposition und Punkmusikern erlebte verschiedentlich eine Neuauflage. Als beispielsweise zum Kirchentag von 1987, im 750. Jubiläumsjahr Berlins, die Gegenveranstaltung „Kirchentag von unten“ geplant wurde, wollte die offizielle Kirchenleitung zunächst keine adäquaten Räume zur Verfügung stellen, um ihre Absprachen mit den Behörden nicht zu gefährden. Die Drohung der offenen Jugendarbeit, mit Hilfe der Punks Veranstaltungen zu sprengen und Räume zu besetzen, ließ sie allerdings schnell einlenken. Die Alternativveranstaltungen erregten bei Westmedien (Radio Glasnost) weitaus zudem mehr Aufmerksamkeit als das offizielle Programm, was die kirchlich immer stärker organisierte DDR-Opposition zur Intensivierung ihrer Arbeit ermutigte.

*

Gemessen an der heutigen Selbstverständlichkeit, Gottesdienste mit Metal- und TechnoSounds zu begleiten, wirkt die Kontroverse um DDR-Punkrock im kirchlichen Raum wie ein Echo aus einer weit entfernten Zeit. Ruft man sich allerdings den Skandal in Erinnerung, den das sogenannte

Punkgebet des feministischen russischen Performance-Kollektivs „Pussy Riot“ in der Moskauer Christ Erlöser-Kathedrale am 21. Februar 2012 provozierte, wirkt das vermeintlich überholte Protestkonzept von Punk in der Kirche aktueller denn je. Ein ums andere Mal zeigt sich dabei, dass der Grad an Unterdrückung und Ausschaltung von Opposition darüber entscheidet, wann Musik zum Mittel des illegalen Widerstands wird. Wie ich an den beiden sehr unterschiedlichen Fallbeispielen zu zeigen versuchte, kann Musik zu einer mächtigen Waffe werden: Denn sie durchdringt den Alltag, erfordert einerseits kaum Vorkenntnisse und schließt andererseits den professionellen Sektor mit ein; sie stabilisiert Identitäten auch unter extremen Bedingungen, beflügelt Emotionen, stiftet Gemeinschaften und kann zugleich so doppeldeutig vorgetragen werden, dass unterschwellige Botschaften von der Zensur kaum zu fassen sind. Stärker als andere Künste sind es daher die Kraft und Ausdrucksstärke von Musik, die von Diktatoren so gefürchtet wird.

RESISTÊNCIA MUSICAL NO ESPAÇO DA IGREJA: ENCLAVE POLÍTICO EM DUAS DITADURAS ALEMÃS

Michael Custodis (Münster)

Tradução: Profa. Dra. Valéria Matos

Quando nas ditaduras a população se revolta e resiste aos seus opressores, a música é um meio preferido para levantar objeções e fortalecer a própria comunidade: seja como canção partidária ou num concerto ilegal, seja como uma canção zombeteira ridicularizando a propaganda do regime, ou como coro num campo de prisioneiros. É sempre a intensidade emocional especial da música que é tão importante e eficaz para os movimentos de resistência.

Por mais numerosas que sejam as ocasiões e motivações, também numerosas são as variantes da música de resistência. Uma interseção invulgar para examinar a inter-relação da dissidência musical e política é o espaço eclesiástico, pois, embora a igreja seja geralmente considerada como enclave político e uma esfera neutra, ela é também, repetidamente, o local de acontecimentos altamente políticos, especialmente em ditaduras.

Gostaria de apresentar duas variedades de resistência musical que diferem muito musical e politicamente: um concerto tradicional numa igreja da Noruega ocupada pelos nazistas, em 1943, e Punkrock, em 1983, sob a proteção da Igreja Protestante, na República Democrática

Alemã.

I. Concertos em igrejas na Noruega durante a ocupação alemã

Provavelmente, no programa do concerto de 28 de março de 1943, será procurado em vão, por indicações claras do que este evento tem a ver com a resistência musical contra a ocupação alemã na Noruega (1940-45). Nenhuma das peças tocadas se distingue em seus títulos como música política. Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Händel, César Franck e Ferdinand Hummel não são explicitamente compositores políticos. Os compositores noruegueses mencionados, Oscar Borg, Peter Eiken Borg, Peter Eiken, Friedrich August Reissiger, Arnljot Kjeldaas, Peter Erasmus LangeMüller, Eyvind Alnæs e Abraham Hvidsten são pouco conhecidos até mesmo pelos especialistas. Uma possível consideração ao carisma político dos compositores está, portanto, também fora de questão.

Mesmo metodologicamente, uma explicação não é imediatamente óbvia. Em primeiro lugar, porque a resistência vai muito além de atitudes opostas ou aversões culturais, nas quais talvez os músicos confiariam. Geralmente, os músicos não estão preocupados com temas políticos, mas com assuntos artísticos. Em segundo lugar, a resistência implica ações arriscadas, muitas vezes planejadas em segredo e realizadas de forma espetacular, para as quais se aceita, conscientemente, grandes perigos para si próprio, para os seus familiares e camaradas de luta política. Que perigos pode comportar um concerto com repertório clássico numa igreja, poder-se-ia argumentar? Em terceiro lugar, a resistência busca, frequentemente, lugares significativamente estratégicos, importantes ou conhecidos como alvo, e utiliza pessoas proeminentes - quando possível - para alcançar a máxima atenção e impacto. Também não encontramos nenhum ponto de partida para tal: nem a igreja de Hønefoss (100km a noroeste de Oslo), nem os protagonistas podem exibir um grau de

familiaridade correspondente. Arnljot Kjeldaas e Gunvor Mjelva são pouco conhecidos até mesmo pelos especialistas da história da música norueguesa. Em quarto lugar, a música sacra e concertos em igrejas com repertório secular não são um campo de ação em que se pensasse primeiro na palavra-chave „música e resistência”. Em vez disso, será necessário perguntar como obras dos compositores alemães, Bach e Beethoven, poderiam ser a expressão de uma atitude cultural de resistência por parte dos noruegueses, para protestar contra a ocupação da Noruega pela Alemanha nazista. Por último, mas não menos importante, também deve ser considerado que uma apresentação do cidadão britânico Handel e do francês César Franck pode afinal conter uma mensagem política, uma vez que a Alemanha do Nazismo está em guerra com estes países; mas também seria concebível, que as peças destes compositores tenham sido escolhidas simplesmente por razões musicais, por exemplo, porque os artistas envolvidos as apreciaram especialmente, ou porque seriam particularmente bem recebidas pelo público.

Gostaria agora de elucidar que, apesar destas objeções por detrás desta fachada, existia, de fato, um plano de protagonistas politicamente ambiciosos. Para este fim, deixem-me primeiro, brevemente, delinear a história da Igreja da Noruega durante a ocupação alemã.

Contextos históricos e nacionais

A ocupação da Noruega pela Alemanha nazista, que começou com a invasão da *Wehrmacht*, em 9 de abril de 1940, e durou até 8 de maio de 1945, foi dividida em várias fases. Depois de o parlamento norueguês ter recusado, sob pressão de Adolf Hitler, a induzir o rei Håkon VII a abdicar e concordar com a nomeação de um governo colaboracionista, o antigo governador de Essen, o novo comissário Josef Terboven, estabeleceu, inicialmente, uma administração provisória.

Para regular os assuntos internos, em setembro de 1940, nomeou ele um Conselho de Estado norueguês composto por membros do pequeno partido fascista *Nasjonal Samling*, sem, contudo, admitir o seu líder Vidkun Quisling como primeiro-ministro, para grande desagrado deste. Nos meses seguintes, os noruegueses ainda não haviam sido conquistados pelo nacional-socialismo, e, ao invés disso, permaneceram leais ao seu rei e ao governo deposto no exílio em Londres. A fim de dar ao regime de ocupação a aparência de legitimidade política do Estado, Quisling foi definitivamente empossado como primeiro-ministro, em 1 de fevereiro de 1942. Em particular, o agora com o crescente terror contra membros da oposição e residentes judeus, aumentou a aversão coletiva da população norueguesa, apesar de toda a intensa propaganda cultural.

A penetração total da vida pública pela administração do *Reich* Comissário Josef Terboven e pelo regime fantoche norueguês de Vidkun Quisling também forçou todos os artistas a repensar as suas posturas. Alguns músicos puseram-se à disposição do novo regime, muitos tentaram acomodar-se nos novos tempos da forma mais discreta possível, e alguns escolheram o caminho da resistência ativa - comparável à situação da sociedade como um todo.

Concertos em igrejas como espaço político

Na Noruega, a participação ativa da congregação e um elevado grau de cogestão do conselho congregacional eram comuns na igreja protestante. Para além disso, as salões das igrejas ofereciam oportunidades de atuações a músicos profissionais, e, especialmente, aos numerosos coros amadores e orquestras semiprofissionais. Pois, em muitas cidades menores e rurais outros locais para eventos musicais quase não estavam disponíveis. Como mostra um olhar através de programas de concertos

e críticas em jornais diários locais, foi dada preferência ao repertório clássico europeu e à música norueguesa genuinamente romântica nacional, muitas vezes de inspiração folclórica. Consequentemente, mesmo após o início do período de ocupação, obras de Bach, Handel e Beethoven, e por vezes também de Reger e Strauss, são regularmente incluídas nos programas. Depois da legislação estabelecida por Quisling, em 1942, ter sido concebida para forçar todos os grupos e associações profissionais a serem cooptados, muitos coros e associações musicais dissolveram-se a fim de escapar à apropriação propagandística. Quando não estavam realizando concertos ilegais em espaços privados, as igrejas ofereciam-lhes uma das poucas oportunidades que lhes restavam para fazer música em público.

O *Prelúdio Festivo* de Arnljot Kjeldaas

O *Prelúdio Festivo* apresentado por Arnljot Kjeldaas em concerto merece um momento de especial atenção, uma vez que esta peça encarna as ambições políticas e musicais da época de uma forma especial. O próprio Kjeldaas, na ocasião do concerto de 1943, já há muito se tinha qualificado como músico de igreja, depois de ter completado os seus estudos de órgão no Conservatório de Música de Oslo com Arild Sandvold, em 12 de dezembro de 1940. Além da sua atuação regular como organista em Hønefoss, ele desenvolveu uma carreira ativa de concertista na grande área de Oslo como organista, regente de coro, compositor, maestro de orquestra, acompanhante de piano e organista de cinema. O seu repertório preferido incluía literatura clássica de Bach, Händel e Reger, mas também peças de Beethoven, Alexandre Guilmant, Charles Gounot, Antonio Vivaldi e compositores noruegueses, tais como Edvard Grieg, Carl Gustav Sparre Olsen e Ludvig Irgens Jensen. A partir de 1942, intensificou os seus estudos de composição com Bjarne Brustad,

entre outros, e dois anos mais tarde, desistiu da sua posição de organista.

Mas como se pode provar de forma confiável que os concertos organizados por Arnljot Kjeldaas seguiam de fato intenções dissidentes? Previamente, deve ser notado um problema fundamental. É extremamente perigoso para a resistência organizada construir estruturas permanentes e documentá-las, pois, existe sempre o perigo de se ser traído ou descoberto. O bom trabalho de resistência na Noruega decorreu, portanto, em segredo, e recorreu a redes de contato de confiança. Mas os cenários inócuos dos concertos clássicos também eram importantes, uma vez que tais eventos eram considerados encontros não políticos a serviço do cultivo artístico europeu.

A Noruega é também uma exceção entre os territórios ocupados pelos nazistas, porque o país, os seus habitantes, e, com eles, a arte e a cultura foram respeitadas em pé de igualdade pelo Estado Nazi contra a sua vontade, de acordo com a ideologia racial. A resistência civil tirou partido deste grau mais elevado de espaço de manobra para se distinguir mais do que em outros países e deixar realmente para trás vestígios de arquivos do período de ocupação. Assim, no Museu da Resistência em Oslo (*Norsk Hjemmefrontmuseet*) foi encontrada uma lista de todos os artistas dignos de confiança, datada de cerca de fevereiro de 1945. Lá encontram-se também os protagonistas do programa do concerto, Arnljot Kjeldaas e o cantor Gunvor Mjelva. O espólio de Arnljot Kjeldaas também contém documentos de novembro de 1945 e outubro de 1946, nos quais foi atestado o seu envolvimento na luta cultural ativa contra a ocupação alemã.

Voltando ao *Prelúdio Festivo* de Arnljot Kjeldaas, vale a pena ter uma visão da peça em si. Formalmente trata-se de um prelúdio coral, que liga com interlúdios melódicos o canto congregacional subsequente. Como mostra o texto musical, encontramos diferentes seções que

se alternam várias vezes no decurso da peça. Mas apenas quando tomamos o hino subjacente, *Gud signe vårt dyre fedreland*, que pode ser traduzido como “Deus abençoe a nossa querida pátria”, se decifra o contexto político desta composição. Esse coral popular tinha adquirido um simbolismo eminentemente nacional-patriótico na Noruega. No meio do movimento pela independência da Noruega para romper com a união não desejada com a Suécia, o teólogo, conselheiro da igreja, e colecionador de canções populares, Elias Blix, tinha escrito um novo texto para uma melodia composta por Christoph Ernst Friedrich Weyse, em 1826, para a celebração do milênio da cristianização dinamarquesa. Desde então, o coral tem sido popular em combinação com o Hino nacional norueguês *Ja, vi elsker*. Neste momento, quando sob a ocupação alemã, a libertação e a independência da nação norueguesa deviam ser lembradas, esta melodia poderia ser citada. De fato, cantavam uma pátria livre, na qual todas as pessoas viviam fraternalmente em paz sob a proteção de Deus, sem que um coral tradicional religioso fosse contestado pelos detentores do poder.

Para este jogo do compositor com o conhecimento dos seus paroquianos, um prelúdio coral era ideal, pois as competências das autoridades de supervisão eram apenas capazes de determinar a nacionalidade ou origem judaica de compositores proeminentes de um programa de concertos com listas e obras de referência. No entanto, as sutilezas de um arranjo melódico em forma de fuga não podiam ser apreendidas pelos censores, mas pela congregação treinada, certamente.

De imediato, a passagem introdutória *Maestoso molto* traz as notas melódicas principais na voz superior. Segue-se uma fuga em duas partes como *Andante con moto*, que é novamente seguida pelo tema *Maestoso molto*, mas agora numa primeira variação. A isso segue-se uma primeira variação do *Andante con moto*, de modo que, no meio

do prelúdio, notas melódicas claramente definidas são novamente perceptíveis, tal como na subsequente seção *Maestoso*.

De uma forma especial, o coro também abarca a história familiar do filho e do pai Kjeldaas. Arnljot Kjeldaas escreveu o seu *Preludio Festivo* no Inverno de 1941/42 (o manuscrito original é datado de 4 de fevereiro de 1942), seis semanas antes do seu pai ser preso e encarcerado durante oito meses no norte da Noruega, como um dos mais de mil professores rebeldes. De acordo com as memórias de Gunnar Kjeldaas, ele buscou a Casa de Oração *Baklandet*, em Trondheim, quando deixou o navio a caminho de casa após a sua libertação, e depois continuou a sua viagem de trem. Lá sentou-se ao órgão e entoou este mesmo coral *Gud signe vårt dyre fedreland*, acompanhado pelo canto da congregação comovida. Durante sua prisão, Gunnar Kjeldaas tinha sido capaz de enviar mensagens ao seu filho Arnljot e também melodias que tinham sido contrabandeadas para ele, do campo de concentração. Quando Arnljot tocou o seu *Prelúdio Festivo* ao órgão, no final do concerto, na igreja Hønefoss, em 28 de março de 1943, seguido pela congregação cantando este coro tradicional da pátria, a mensagem sendo transmitida era sem dúvida clara a todos os participantes e aos presentes: continuar a manter a resistência coletiva contra a ocupação alemã por todos os meios.

II. República Democrática Alemã (RDA): Punk in the Church

Conhecemos muitos exemplos em que a resistência através da música não só é discretamente escondida nas entrelinhas, como também aberta e inequivocamente exposta. Isto é especialmente verdadeiro para o punk na RDA. Aqui, uma juventude anárquica e antiautoritária revoltou-se contra a paz falsa imposta pelo Estado na Alemanha Oriental socialista, a RDA. As pessoas resistiram à coletivização forçada

a fim de serem percebidas como indivíduos, e encontrou a válvula de escape no som e no aspecto do punk. Pela primeira vez, os jovens da Alemanha Oriental ouviram falar de punk nas reportagens televisivas da Alemanha Ocidental, no início da década de 1980, já que esta música e o estilo de vida dos seus seguidores também se depararam com incompreensão e rejeição por parte dos pais e das autoridades do Ocidente. Numerosos artigos na imprensa diária relatavam agora sobre um fenómeno juvenil irreverente, niilista, chocante e contraditório que se espalhava rapidamente a partir da Inglaterra. No início dos anos 80, as primeiras bandas com nomes provocantes como formaram-se em Berlim, Leipzig e Dresden, *Planlos*, *Größenwahn*, *Wutanfall*, *Schleimkeim*, *Zwitschermaschine*, *L'Attentat* e *Namenlos*, o que constituiu um grande problema para as autoridades da RDA: Pois de acordo com as diretrizes da ideologia marxista-leninista do governo, tais excessos de uma juventude negligenciada só poderiam existir sob o capitalismo, uma vez que sob o socialismo os fundamentos sociais desta negligência já tinham sido ultrapassados há muito tempo. Em vez disso, porém, já em 1965, quase vinte anos antes, os jovens da RDA tinham lutado contra a proibição da música popular desencadeando os chamados motins *beat* em Leipzig. Depois disso, o chamado parágrafo Asocial §249 foi introduzido no código penal, e, desde, então foi rigorosamente utilizado contra jovens delinquentes.

Juventude em resistência

Uma vez que apenas os grupos musicais licenciados pelo Estado eram autorizados a atuar em público e a produzir discos, o que, em princípio, era proibido às bandas punk, logo eles encontraram outro caminho para o trabalho jovem protestante. Em cidades como Berlim Oriental, Leipzig, Dresden, Jena, Gera e Chemnitz, mas especialmente nas

zonas rurais da Turíngia, os jovens diáconos e pastores com um conceito de “trabalho juvenil aberto” também se sentiram comprometidos com os jovens que não estavam em conformidade com o ideal do Estado. Os punks, por outro lado, não receberam salas de ensaio públicas da organização oficial de jovens FDJ, por exemplo em clubes de jovens, e refugiaram-se inicialmente em apartamentos privados e estúdios de artistas, onde foram temporariamente tolerados, até que seus comportamentos descuidados, muitas vezes negligentes, causaram muitos descontentamentos e tiveram de encontrar um novo lugar. De modo correspondente, os primeiros concertos punk tiveram lugar no início dos anos 80, primeiro em salas de ensaio privadas, apartamentos, porões e estúdios de artistas, e pouco depois em salas da igreja protestante. Apesar do ateísmo muitas vezes radical dos jovens punks, o espaço da igreja, onde eles eram bem-vindos, ofereceu aos jovens músicos a vantagem decisiva, mais espaço estava disponível. Isto foi possível, por exemplo, no quadro das chamadas “missas blues”, com as quais o som dos jovens foi integrado no serviço desde 1979. Uma vez que estes concertos eram considerados eventos de carácter religioso, não tinham de ser aprovados pelo Estado, de modo que bandas não licenciadas, ou seja, músicos com estatuto de artista ilegal, pudessem também atuar ali em público. Inversamente, uma atuação de músicos licenciados nas igrejas poderia também levar à retirada da licença oficial de execução, com a qual o Estado tentava interromper a permeabilidade entre a igreja e a performance de música secular.

Correspondendo à negação de Deus na doutrina marxista-leninista, a SED e as suas várias organizações competiam com a igreja por uma reivindicação geral e universalmente válida da verdade, mas sobretudo para a influência sobre os jovens. Por um lado, a SED tinha tornado a “educação comunista da juventude” um objetivo estatal no

seu programa partidário de 1976, e, dois anos mais tarde, introduziu a educação militar obrigatória nas escolas, o que inflamou ainda mais o conflito com os pais cristãos. Por outro lado, a liderança da RDA tinha ratificado a Ata Final da CSCE (Conferência sobre Segurança e Cooperação na Europa), em 1973, a fim de que fosse reconhecido o direito da população, que incluía o respeito pelos direitos humanos universais e a liberdade religiosa. Disso, desenvolveu-se, ao longo dos anos, uma trégua: o Estado reconheceu a inviolabilidade dos espaços da Igreja, garantiu à Igreja a independência na sua gestão de pessoal e já não impediu - pelo menos oficialmente - a produção de publicações eclesiais. Conseqüentemente, a Igreja Protestante se tornou atrativa como empregadora para as pessoas que queriam escapar ao controle rigoroso do Estado, por exemplo pacifistas e outros opositoristas.

Normalmente, os jovens separam-se muitas vezes da geração dos seus pais para procurarem o seu próprio caminho. No caso do punk da RDA, esta demarcação foi muito além da habitual rejeição da autoridade dos pais ou da autodescoberta dos jovens: Após a construção do Muro, em 1962, a supressão da Primavera de Praga, em 1968, e o rápido envelhecimento da elite da RDA, grandes esperanças foram inicialmente depositadas em Erich Honecker como o sucessor do Estado e líder do partido Walter Ulbricht. Internamente, Honecker, quando tomou posse em 1971, teve de enfrentar uma grave crise econômica e viu-se forçado a financiar a expansão do nível de vida da RDA com empréstimos ocidentais clandestinos. Em primeiro plano, reduziu significativamente o assédio da juventude. A tolerância das calças de jeans, cabelo comprido, música ocidental e outros atributos de uma cultura liberal não aumentaram, no entanto, a satisfação dos cidadãos da RDA, como se esperava. Em vez disso, com a espetacular expatriação do crítico cantor-compositor Wolf Biermann, em novembro de 1976, foi definitiva a mudança do estado de

espírito, especialmente porque a prometida ascensão econômica não se instalou.

O fim está próximo

De volta à inclusão de música punk no espaço da igreja. Pela primeira vez, os dossiês do Ministério da Segurança do Estado relataram sobre punks, em 1981, e nos anos seguintes relatos de bandas ilegais, interrogatórios com anarquistas auto confessados, artigos de jornal no Ocidente, artigos de jornal sobre punks da RDA, ligações de punks à cena do Hooligan e tentativas dos trabalhadores da igreja de integrar os punks nas congregações através do trabalho aberto dos jovens. Dois anos mais tarde, o conflito latente entre Igreja e Estado culminou, em 24 de junho de 1983, na 15ª Feira de Blues em Berlim, que tinha o lema “Somos protestantes!” quando as bandas punk *‘Namenlos, Planlos e Unerwünscht’* se apresentaram. Entre outras coisas, *Namenlos* tocou a sua chamada canção *MfS*, que criticou abertamente os serviços secretos da RDA e a comparou com às SS nacionalistas.

Nesse momento, a *Stasi* acabou com a sua vigilância encoberta e, por ordem do Ministro Erich Mielke, foi para o confronto aberto. Os funcionários informais (IM) presentes no concerto anotaram a letra da canção e relataram às mais altas autoridades estatais, incluindo o líder do Estado e do Partido Erich Honecker.

O facto de que o PUNK - RDA não era apenas um desvio juvenil, mas uma resistência ativa, tornou-se evidente na natureza drástica da reação do Estado: todos os músicos punk envolvidos foram condenados a vários anos de prisão e aumentou a pressão sobre a cena punk como um todo. Mas, mesmo nos círculos eclesiásticos conservadores, alguns ficaram contentes por terem afastado desta forma os convidados desagradáveis, barulhentos e rebeldes da igreja.

Apesar de tais sanções, a emancipação dos jovens, assim como dos oponentes dos movimentos pela paz e meio ambiente já não podiam ser travados e a RDA tinha chegado à sua fase final. Reconhecidamente, abrandou-se, em meados da década de 1980, a atitude oficial em relação à música popular (já em 1983, Peter Wicke fundou um centro de pesquisa de música popular na Universidade Humboldt em Berlim); em março de 1986, a estação de rádio juvenil DT 64 foi autorizada a ir para o ar como programa completo, e, a partir daí, também tocou - sem impedimentos - canções punk. A aliança entre a oposição da igreja e os músicos punk também experimentou diversamente uma nova versão. Por exemplo, quando o contra evento "*Kirchentag von unten*" foi programado para o evento Dia da Igreja, de 1987, no ano do 750º aniversário de Berlim, a liderança oficial da igreja inicialmente não, no início, disponibilizou salas adequadas, de modo a não pôr em risco seus acordos com as autoridades. No entanto, a ameaça do trabalho comunitário dos jovens para, com ajuda dos eventos punks, arrebentar e ocupar salas os fez, contudo, ceder mais rapidamente. Os eventos alternativos atraíram muito mais atenção das mídias ocidentais (Rádio *Glasnost*) do que o programa oficial, o que encorajou a oposição cada vez mais organizada da Igreja na RDA a intensificar o seu trabalho.

*

Comparada com a naturalidade atual de acompanhar os serviços religiosos com sons de metal e *techno*, a controvérsia sobre o punk rock da RDA no espaço da igreja parece ser um eco de um tempo longínquo. No entanto, se recordarmos o escândalo provocado pela chamada oração punk do coletivo feminista russo de performance "*Pussy Riot*". na Catedral de Cristo Salvador de Moscou, em 21 de fevereiro de 2012, o conceito supostamente ultrapassado de protesto punk na igreja parece mais atual do que nunca. Repetidamente, isto mostra que o grau de repressão e

supressão da oposição determina quando a música se torna um meio de resistência ilegal. Como tentei mostrar com os dois casos de estudo muito diferentes, a música pode tornar-se uma arma poderosa: Uma vez que permeia a vida cotidiana, requer pouco conhecimento prévio, e, por outro lado, inclui o setor profissional; estabiliza as identidades, mesmo em condições extremas, inspira emoções, fomenta comunidades, e podem, ao mesmo tempo, ser apresentadas de uma forma tão ambígua que as mensagens dificilmente podem ser captadas pelos censores. Mais do que outras artes, é, portanto, o poder e a expressividade da música que é tão temida pelos ditadores.

MESAS-REDONDAS



PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO

ENTRE A MEMÓRIA E O SAGRADO: DOCUMENTAÇÃO E FORMAÇÃO DE ACERVOS DAS FESTAS RELIGIOSAS DE TRADIÇÕES POPULARES DO RECÔNCAVO DA BAHIA

Francisca Helena Marques

Um dos aspectos fundamentais nas práticas da etnomusicologia contemporânea concerne à documentação e a formação de acervos das músicas de tradição oral e das festas religiosas populares. E como característica e tendência marcante na etnomusicologia brasileira, os projetos participativos conciliam como práxis dialógica ações colaborativas e de autoria conjunta (SANDRONI, 2008, p.74; ARAUJO, 2006). É premissa a partir dessa consciência política, que a ação compartilhada entre o êmico e o ético ocorra na pesquisa, assim como em projetos extensionistas, e, portanto, na documentação e na formação de arquivos comunitários (MARQUES, 2001, p. 65; MARQUES, 2008).

Arquivos podem ser considerados “instituições-memória”, ou tomando como referência a expressão de Pierre Nora (1993, p.13), “lugares de memória”. Símbolos e suportes da memória coletiva, uma vez que permitem uma articulação entre passado, presente e futuro, arquivos “nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea”. É preciso que se criem arquivos:

Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos. (idem, p. 13)

O Recôncavo baiano, considerado um potente polo irradiador da cultura afro-brasileira, abriga entre celebrações, formas de expressão e os mais diversos saberes, “lugares de memória”, que expandidos da acepção de Pierre Nora, estão nas pessoas, nas ruas, nas casas, nas igrejas e nos terreiros de candomblé, onde se expressam como símbolos e suportes da memória coletiva.

Se nos validarmos do pensamento do antropólogo Joël Candau (2009) sobre a exteriorização da memória, podemos pensar os arquivos como “extensões da memória ou como uma forma de transmissão memorial”. Candau (2009, p. 112), tomando também como referência Pierre Nora, salienta que nunca antes na história houve uma época tão intensivamente produtora de arquivos como a que vivemos. Curiosamente, o pesquisador salienta que nunca antes a nossa memória foi tão curta e frágil.

É nesse sentido, e como lugar de memória (institucional), assim como elemento de identidade e significados, que também apresento a atuação do Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas (ASID) como espaço de documentação, preservação e organização de acervos da música e das práticas culturais e religiosas do Recôncavo da Bahia¹.

1 Nascida em 27 de setembro de 1927, em Cachoeira, Bahia, Dalva Damiana

Lugar de memória, assim como elemento de identidade e significados, o Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas (ASID) é um espaço comunitário que vem sendo desenvolvido desde 2000, e teve início como atividade de extensão a partir de uma pesquisa de mestrado em musicologia desenvolvida na Escola de Música da UFRJ através do Laboratório de Etnomusicologia (LE) e a orientação do Prof. Dr. Samuel Araújo².

Em 2003, o projeto do Arquivo tomou uma dimensão ainda mais comunitária através da criação do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo) em parceria com sambadores e sambadeiras da Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas e pesquisadores ligados à Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo. A partir de 2014, embora mantenham o caráter comunitário do trabalho, o Laboratório e o Arquivo passaram também a estar ligados ao Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT/UFRB) e ao Núcleo de Memória e Documentação do Recôncavo (NUDOC/UFRB) como grupo de pesquisa (CNPq) e programa e projeto de extensão universitária (PROEXT/UFRB).

de Freitas é considerada uma legenda viva por sua obra, trajetória e contribuição à cultura afrobrasileira, em especial, ao Samba de Roda no Estado da Bahia. Dona de um vasto repertório de composições, Dalva Damiana foi uma das solicitantes do registro do Samba de Roda do Recôncavo baiano no livro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2004). Além de ter sido grande colaboradora para o dossiê que resultou na titulação do Samba de Roda do Recôncavo como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2005), Dona Dalva foi a primeira mulher negra a ser condecorada com o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (2012).

2 MARQUES, Francisca. **Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica**. Dissertação de Mestrado, Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

Além de abrigar os acervos que resultam dos projetos de pesquisa e extensão do LEAA, e que envolve a música, religiosidade e cultura do Recôncavo em diversas cidades da região³, até o momento o ASID é o único arquivo comunitário a preservar registros de documentação audiovisual e pesquisas sobre o Samba de Roda do Recôncavo, inclusive o acervo produzido no projeto de revalidação do título do Samba de Roda como patrimônio imaterial do Brasil (ASSEBA/LEAA/IPHAN, 2019-2020)⁴.

Enfatizo aqui que quando falo em documentação audiovisual, ou documento audiovisual, conceituo ambas as terminologias como está previsto no glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros, ou seja, “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”. (CONSELHO

3 Acervo LEAA/Recôncavo – documentação de projetos, de memória oral, do calendário de festas, eventos, manifestações da cultura popular e dos bens culturais do Recôncavo baiano; Acervo Dalva Damiana de Freitas – acervo pessoal e da obra de Dalva Damiana de Freitas, dos folguedos e ternos organizados por ela e das atividades culturais e educativas da Casa do Samba de Dona Dalva; Acervo Francisca Marques – documentação voltada à pesquisa etnomusicológica, especialmente, o Samba de Roda do Recôncavo e à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte; Acervo Rotas da Alforria – acervo da documentação do projeto desenvolvido em parceria com o CNF-CP-COPEDOC/IPHAN e referente a 45 bens culturais identificados em Cachoeira e São Felix; Acervo DigiArts UNESCO – documentação audiovisual e de educação comunitária realizada durante realização do programa DigiArts/UNESCO em Cachoeira; Acervo da Revalidação do Título do Samba de Roda – pesquisa e documentação realizada em 28 comunidades do Recôncavo, Portal do Sertão e Região Metropolitana.

4 Recentemente, em 2020, no dia 5 de março, o Samba de Roda do Recôncavo foi registrado no livro das expressões lúdicas e artísticas do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) como Patrimônio Imaterial da Bahia. Atualmente o Samba de Roda encontra-se em processo de revalidação do título como Patrimônio Cultural Brasileiro (2019-2020).

NACIONAL DE ARQUIVOS, 2016, p. 12). O mesmo glossário traz duas outras definições importantes para considerarmos os acervos do Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas: o documento iconográfico como o “gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas” e o documento sonoro “gênero documental integrado por documentos que contém registros sonoros” (idem, p. 12).

Levando em consideração que o documento arquivístico é “um produto social e seu conjunto reflete intenções e escolhas de seu uso”, arquivos de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros devem ser “objetos da gestão documental, sendo classificados e avaliados, mantidos em seu contexto através do arranjo quando forem recolhidos para o arquivo permanente e descritos conforme seus elementos funcionais e informativos, possibilitando, dessa maneira, que o usuário compreenda sua gênese contextual e seu real significado” (SIQUEIRA, 2016, p. 43).

No caso do Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas, parte dos desafios e complexidade de gestão documental decorre do fato de se tratar de um arquivo presencial e extensões em plataformas online. A intenção primeira desse Arquivo e meta definida é que ele esteja disponível ao público para consulta na Casa do Samba de Dona Dalva em Cachoeira em futuro de médio prazo.

Ao mesmo tempo que os trabalhos do Arquivo de Som e Imagem Dalva Damiana de Freitas e do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo) continuam atendendo as demandas do calendário de festas religiosas e das manifestações culturais de Cachoeira e região, existe também outra importante contribuição que atende ao processo dialógico entre pesquisadores e pesquisados, conforme enfatizado anteriormente. São oferecidos projetos de educação comunitária (oficinas de pesquisa e documentação)

para jovens e adolescentes para que em suas comunidades eles criem e mantenham seus próprios acervos audiovisuais.

Referência	Mês	Local	Gênero	Documento público ou de domínio limitado
Terno de Reis Esperança da Paz	Janeiro	Cachoeira	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa de Iemanjá	Fevereiro	Cachoeira / Salvador	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Mascarados	Fevereiro	Maragogipe	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa da Purifi- cação	Fevereiro	Santo Amaro da Purificação	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Reza de Santo Antonio	Maio	Cachoeira / Santo Amaro / São Felix	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
São João	Junho	Cachoeira	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa dos Cabo- clos	Julho	Cachoeira / São Felix / Muritiba	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Sigiloso
Nego Fugido	Julho	Acupe	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa da Boa Morte	Agosto	Cachoeira	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público/Sigiloso
Festa de Oba- luaê/Procissão de São Roque	Agosto	Cachoeira	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Chegança	Setembro	Saubara	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público

Caruru de São Cosme / Festa de São Cosme e Damião	Setembro	Cachoeira / Recôncavo	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa de Nossa Senhora da Ajuda	Novembro	Cachoeira	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Festa de Santa Barbara	Dezembro	São Felix	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Público
Ciclo de Festas dos Terreiros	Anual	Recôncavo	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Sigilo/Público
Etnobiografias	Anual	Recôncavo	Iconográfico/ Filmográfico/ Sonoro	Sigiloso/Público

Tabela 1. Ciclo anual de festas religiosas e manifestações culturais para documentação e acervo (LEAA/ASID).

Além do foco nos processos rituais em festas e procissões, um aspecto essencial da pesquisa e documentação no LEAA/ASID é a etnobiografia, e como a música permeia a história de vida das pessoas do Recôncavo (rezadeiras, sambadeiras, ialorixás, babalorixás, ceramistas, etc). Quando os jovens e adolescentes das oficinas de pesquisa e documentação têm contato com a autopesquisa, evidencia-se a importância da ancestralidade e da transmissão de conhecimento através da oralidade e da memória de avós, tios, pais, mães de sangue e de Santo, o que se reflete em dinâmicas de sociabilidade afetivas, profundas e de empoderamento.

Nesse trabalho, apresentei muito brevemente o resultado de duas décadas de pesquisa e documentação dos ciclos anuais festivos e sincréticos presentes nas procissões das irmandades religiosas, nas festas de Santo católicas, de Orixás e Caboclos. Nele, a memória e o sagrado estão expressos entre o ritual e o mito, o oral e a música, e se traduzem na religiosidade e na dinâmica da fé como *communitas* (Turner, 2013),

trabalho de campo, de laboratório e arquivos.

Referências

ARAÚJO, Samuel. “A Violência como Conceito na Pesquisa Musical; Reflexões sobre uma Experiência Dialógica na Maré, Rio de Janeiro”, in Revista Transcultural de Música, **Transcultural Music Review**, 10, 2006.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2009.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais. **Glossário V. 2.0**. Artigo indexado disponível em http://conarq.gov.br/images/csais/glossario_ctdaism_v2_2016.pdf (pesquisa realizada em 15 de maio de 2017)

MARQUES, Francisca & VEIGA, Mariana. **Being Young Digital Creators: a Practical Booklet for Educators**. Complementary Guide to the YDC Educators’s Kit. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco), First Edition, CLT/CEI/2008/PI/44, 2008.

MARQUES, Francisca. “Ethnomusicological Research and Communitarian Demands; an Experience in Cachoeira, Bahia”. Abstracts: **ICTM 36th World Conference**. Rio de Janeiro, Brazil, July 4-11, 2001. p. 65.

NORA, P. “Entre a memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aum Houry. **Proj. História**, São Paulo (10), dez. 1993. Artigo indexado disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763> (pesquisa realizada em 10 de novembro de 2016)

SANDRONI, Carlos. “Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil”. **Revista USP** (77), São Paulo, 2008, pp. 66-75.

SIQUEIRA, M. N. de. “Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros”. In: **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais** / Pablo Sotuyo Blanco, Marcelo Nogueira de Siqueira e Thiago de Oliveira Vieira (Organizadores). – Salvador: EDUFBA, 2016.

O MEL QUE ENFASTIA A QUEM COME DEMAIS: A MÚSICA NOS REGULAMENTOS DA COMPANHIA DE JESUS

Marcos Holler

A presença dos padres da Companhia de Jesus na América colonial é um tema de relevância notória para a historiografia da música, não somente pelo uso extensivo da música que fizeram como uma ferramenta no processo de contato com outras culturas, mas também pela grande quantidade de documentos produzida, preservada e disponibilizada pela ordem. É interessante observar, porém, a forma particular como a prática e o ensino musical são abordados nos regulamentos da Companhia. Neste trabalho é apresentada uma breve descrição de como a regulamentação com relação à música foi construída dentro da Companhia de Jesus, algumas vezes moldada a partir da prática, e como a documentação mostra que as regras nem sempre foram obedecidas à risca.

As origens

A Companhia de Jesus surgiu no início do séc. XVI, a partir de um grupo de jovens reunidos em torno de seu fundador, o basco Inácio de Loyola. A criação oficial se deu em 1540, e mesmo antes disso, a música já era objeto de preocupação de Loyola. O primeiro regulamento da Companhia foi a *Prima Societatis IESU Instituti Summa*, elaborada pelo próprio Loyola e seus seguidores em 1539. Nesse documento já é evidente

a restrição às práticas musicais: segundo o texto, nos estabelecimentos jesuíticos não se deveriam usar, “o órgão nem músicos e cantores nos ritos, missas ou ofícios ...” (PRIMA SOCIETATIS IESU INSTITUTI SUMMA, 1539, p. 19). A *Summa* serviu de esboço para a elaboração da bula *Regimini militantes ecclesiae*, do Papa Paulo III, que oficializou a criação da Companhia de Jesus, e em 1550 para a bula *Exposcit debitum*, do Papa Julio III, que a confirmou. Nesses documentos, porém, a proibição à música foi considerada demasiadamente restritiva pelo revisor papal, o Cardeal Ghinucci, principalmente porque a música nas práticas da igreja luterana era um atrativo para os fiéis, e por esse motivo essa proibição foi excluída dos textos incorporados às duas bulas.

Em 1547, logo após a criação oficial da ordem e sua eleição como o primeiro Superior da Companhia, o padre Inácio de Loyola e seu assistente, o padre Juan Alfonso de Polanco, dedicaram-se à elaboração do que seria o principal conjunto de regras da Companhia pelos séculos seguintes, as *Constituições da Companhia de Jesus*. A primeira versão foi promulgada em 1552 e publicada em 1558, em latim. Nesse documento as restrições à prática musical voltaram a surgir. O capítulo 3, com o título “do que se devem ocupar e do que se devem abster os membros da Companhia”, proíbe expressamente o coro nos ofícios e Horas Canônicas:

Porquanto as ocupações assumidas com vistas à assistência das almas são de grande importância e próprias da nossa Instituição, e muito frequentes, e como por outro lado nossa residência neste ou naquele lugar seja incerta, que os Nossos não usem o coro para Horas Canônicas ou Missas e para outras coisas que se entoam num ofício, uma vez que há lugares de sobra onde se satisfaçam aqueles a quem sua devoção mover a ouvi-las. (CONSTITUTIONES, 1583 [1558], p. 209210).

Um outro trecho determina que “Deve-se cuidar para que [nos estabelecimentos da Companhia] não entrem [...] instrumentos de qualquer espécie que sejam para recreação ou mesmo para a música.” (CONSTITUTIONES, 1583 [1558], p. 96-97)

Embora haja poucas declarações expressas do padre Loyola com respeito às restrições, relatos de época expressam sua atração pela música e também o fundo prático dessas restrições. Desde seus primórdios, um aspecto importante da Companhia de Jesus era o que chamavam de “cuidado dos bens espirituais”, ou seja, as atividades como catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo, através da educação e obras assistenciais. Segundo Loyola, a música absorveria os padres e tiraria sua atenção do trabalho cotidiano. Um desses documentos é a resposta do padre Loyola à solicitação do padre espanhol Francisco de Estrada. Em uma carta de 1553, o padre Estrada pede que fosse liberado o uso do coro, o que seria uma condição para que o *condestable*⁵ oferecesse à Companhia o Colégio que estava construindo:

Faço ainda saber a V. P. como o condestable [Petrus Fernandez de Velasco] [...] sempre me diz que gostaria que nossa religião tivesse coro e canto, e parece que o fato de não os termos lhe impede de nos dar o colégio que está construindo. Várias outras pessoas e quase toda a cidade pedem o mesmo, porque, vindo à nossa capela e não ouvindo canto, mas senão silêncio, dizem que os cantos levam muito o povo à devoção, e que não os ter é motivo para que muitos não venham às

5 Oficial que exercia a primeira dignidade militar (CAVERO, 1966, v. 2, p. 351); o correspondente em português é “condestável”, definido no *Grande dicionário da língua portuguesa* de 1877, de Antônio de Moraes Silva, como o “título do primeiro oficial da coroa, primeiro dignitário do reino, o qual tinha o comando em chefe de todo o exército” (v. 3, p. 365).

nossas capelas. (ESTRADA, 1553, p. 479)

Loyola responde que “de fazer e ordenar coro nessa capela não parece conveniente, visto que temos tão poucos dos nossos e tão ocupados” (ESTRADA, 1553, p. 479).

As restrições à prática musical tornaram-se uma constante entre os jesuítas pelos séculos seguintes e, segundo MacDonnel (1995, cap. 3), deram origem ao mote “*jesuita non cantat*”, que se tornou comum entre os clérigos católicos.

Os jesuítas no Brasil

Em 1549 aportou na Bahia o primeiro grupo de padres jesuítas nas Américas, liderados pelo padre Manoel da Nóbrega. Entre eles encontrava-se o padre espanhol Juan de Azpilcueta Navarro, que de acordo com os relatos tinha grande facilidade para aprender as línguas faladas pelos nativos, e além disso parece ter percebido a atração que a música exercia sobre as crianças indígenas. O documento mais antigo encontrado com referência à prática musical nas atividades dos jesuítas no Brasil é uma carta do padre Nóbrega ao Superior da Companhia em Portugal, o padre Simão Rodrigues, de 6 de janeiro de 1550. Nessa carta o padre Nóbrega relata que o padre Navarro “faz os meninos cantarem à noite certas orações que ensinou na língua deles dando-lhes o tom, isso em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que usavam antes.” (NÓBREGA, 1550, p. 159). Como era comum nos relatos da época, pode-se notar nesse documento a forma como a música indígena é descrita de forma pejorativa, porém é curioso observar como em pouco tempo depois os padres fazem uso também das melodias e dos instrumentos indígenas.

Um exemplo bastante notório são as práticas dos meninos órfãos

de Lisboa. Tendo em vista o contato mais rápido com as crianças indígenas, Nóbrega solicitou que fossem enviados de Lisboa alguns dos meninos do colégio de órfão anexo ao Colégio de Sto. Antão, em Lisboa. Em 1550 chegaram os primeiros 7 meninos, com os quais Nóbrega criou o Colégio da Bahia. Conforme relata o próprio Nóbrega em carta ao Superior de julho de 1552, “Os meninos desta casa [o Colégio da Bahia] costumavam cantar pelo mesmo tom dos índios, e com seus instrumentos, cantigas na língua em louvor de N. Senhor, e com isso muito atraíam os corações dos índios”. (NÓBREGA, [1552], p. 407). Isso levou às severas críticas do bispo D. Pedro Fernandes Sardinha, que se queixou ao Superior da Companhia em Lisboa afirmando que os meninos do Colégio “tinham o costume de cantar todos os domingos e festas cantares de Nossa Senhora ao tom gentílico, e de tanger certos instrumentos que estes bárbaros tangerem e cantam quando querem beber seus vinhos e matar seus inimigos”, e que esses sons seriam “tão dissonantes da razão, que não sei quais são os ouvidos que podem ouvir tais sons, e tanger tão rústico” (SARDINHA, 1552, p. 358-359). Nóbrega defendeu-se afirmando que abraçar alguns costumes dos indígenas, como “cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua e pelo seu tom, e tanger seus instrumentos de música”, não seria contra a fé católica e faria com que os indígenas fossem atraídos e abandonassem outros costumes (NÓBREGA, [1552], p. 406-407).

A partir da atuação do padre Nóbrega e sobretudo do padre Navarro, o uso do teatro, do canto e de instrumentos musicais tornou-se conhecido e comum em outras assistências, sobretudo no contato com indígenas, e propagou-se até o séc. XVIII. Esse fato fez com que as restrições à música nos regulamentos jesuíticos fossem revistas, e que a prática fosse liberada nas missões, desde que com a finalidade de atrair os indígenas à fé cristã. Isso é expresso, por exemplo, nas instruções do padre Juan de Alfonso às missões da Índia, de agosto de 1558: “Deve-

se permitir o canto na Índia e em outros lugares distantes, mesmo que isso não seja permitido à Companhia na Europa, se nesses locais isso for um auxílio para o culto de Deus e para o proveito espiritual, como se observou em Goa e na Etiópia” (POLANCO, 1558, p. 77).

O séc. XVII

As determinações estabelecidas no séc. XVI com relação à música dentro da Companhia de Jesus mantiveram-se pelos séculos seguintes. De uma forma geral, as restrições à prática e ao ensino musical realizados pelos padres permaneceram como uma constante nos regulamentos, com a ressalva da liberação nas missões, desde que essa prática musical tivesse a função de uma ferramenta no processo de conversão e catequese dos indígenas. O cenário nos séculos posteriores é, porém, bastante complexo, e por meio da documentação torna-se evidente (de forma mais ou menos explícita) que as regras não foram seguidas em todas as assistências da Companhia.

Documentos dos sécs. XVII e XVIII demonstram que as regras estabelecidas no séc. XVI foram seguidas nos estabelecimentos das colônias portuguesas e espanholas. Por exemplo, o padre Jodocus Peres, Superior das missões da Província do Maranhão, relata a volta dos padres da Companhia de Jesus à Província em 1685 após a expulsão pela população na revolta de Bequimão um ano antes, que se deu sobretudo devido à defesa que os jesuítas faziam da liberdade dos índios escravizados. O Padre Peres demonstra sua preocupação com o fato de padres seculares e de outras ordens terem realizado ofícios nas suas igrejas com música, durante a sua ausência:

Os religiosos de outras ordens comportaram-se ilustremente durante nossa expulsão, cantando ofícios divinos nas nossas igrejas; porém depois disso me pergunto se continuaremos a celebrar

nossas comemorações com missas recitadas, sem canto algum, quando faltarem músicos seculares. (PERES, 1685, f. 125)

Um outro documento que demonstra a restrição ao ensino e à prática de música pelos padres é o Regulamento do Seminário de Belém, de 1696, uma dos raros documentos do séc. XVII descrevendo detalhes de uma instituição de ensino da América portuguesa. Segundo o documento, “Mestre de música seja um secular, e de nenhuma maneira os Nossos ensinem solfa nem toquem instrumentos, nem cantem e muito menos na Igreja e no coro.” (ORDENS, [1696], p. 183).

A música na Assistência Germânica da Companhia de Jesus

Apesar de os documentos indicarem que as restrições à prática e ao ensino musical foram seguidas na assistências de Portugal e da Espanha, o mesmo parece não ter ocorrido nos estabelecimentos germânicos da Companhia. Uma série de advertências feitas pelo próprio Loyola em anos consecutivos a partir de 1554 ao padre Nicolaus Lanoy, reitor do colégio de Viena, mostra como as restrições não somente não foram respeitadas, mas que a prática continuou apesar das advertências; até a extinção da Companhia existiu uma rica produção musical não somente nesse Colégio, mas também nos outros da Áustria e da Alemanha. Curiosamente, em 1577 o mesmo padre Lanoy, agora Superior da Província da Áustria, que compreendia as casas de Innsbruck, Viena, Praga e Tyrnau, escreveu ao Padre Geral Everardo Mercuriano denunciando as práticas musicais na Assistência Germânica:

No Colégio de Gratz, nosso irmão Valentinus Novodomensis, boêmio, subdiácono, deleita-se imensamente com a música. Na igreja de Santo Egídio, a nós confiada, canta com externos e dirige os cantores juntamente com o professor

de canto. É completamente absorto pela música. A isso cabe justamente a palavra dos sábios: **o mel enfastia a quem o come demais**. Não falta quem deseje tornar-se discípulo deles na arte do canto e aprender o quanto ignoram sobre música. Mas nós não permitimos isso... (LANOY, p. 718719, grifo meu)

Um documento de particular interesse para a historiografia da música é *De cantu nostrorum*, preservado no Arquivo da Companhia de Jesus em Roma (ARSI), mais precisamente no Fundo Institutum, que contém documentos da Assistência Germânica sobre decisões e respostas dos padres superiores. O documento é anônimo, em latim e data provavelmente do séc. XVII, o que se pode supor a partir de sua localização no códice e de detalhes do texto. É um documento exclusivamente sobre música, o que o torna único dentro do extenso conjunto de documentos produzido pela Companhia. Dividido em seções, lista as regras da Companhia com respeito à música, descreve o que se faz na época e o quanto a prática se distanciou das regras, apresenta as dificuldades da Assistência Germânica com relação à prática musical e propõe soluções.

O documento mostra haver uma grande diversidade com respeito às práticas musicais na Assistência Germânica, e o desconhecimento do autor das práticas nas outras assistências:

Nestas três províncias da Alemanha (a respeito das outras, eu não sei absolutamente nada) nenhuma está acorde com a outra, nem qualquer colégio com o outro, mesmo em uma mesma província; [...] pode-se dizer realmente, de uma forma geral, que houve um tão grande afastamento relativamente ao que foi determinado, que nada daquelas coisas que foram ditas é observado.

(DE CANTU NOSTRORUM, f. 294r).

O autor descreve também as dificuldades dos padres com a prática musical:

Entre nós, há poucos que bem conhecem o canto; e menos que [conhecem] o gregoriano que o figurado, pois ninguém ensina nem permite ensinar. Daí ocorre que mal se encontra, em algum lugar, quem possa e queira dirigir o coro. E daí [advêm] os horríveis erros, que movem mais o rosto e o estômago que a devoção dos ouvintes. (DE CANTU NOSTRORUM, f. 296r).

Apesar da evidente defesa da prática musical, no item “O que deve ser feito” o autor propõe que “seja observada a constituição acima citada, clara e absolutamente, em todas as províncias alemãs. E que nenhum canto seja permitido em nossas igrejas diretamente.” (DE CANTU NOSTRORUM, f. 297r). O teor do texto é claramente de uma defesa da permissão à prática musical, porém essa afirmação foi feita provavelmente para que autor evite uma defesa aberta de ideais contrários aos regulamentos da Companhia.

Considerações finais

Neste texto foi apresentado um breve resumo de como se construíram os preceitos da Companhia de Jesus referentes à prática e o ensino da música no séc. XVI, mais precisamente nas décadas que se seguiram à criação oficial da Companhia em 1540, e como os relatos dos séculos posteriores mostram um curioso cenário de obediência e desobediência às regras, que variava de acordo com a assistência.

É também interessante observar que a partir da leitura da documentação da Companhia de Jesus dos sécs. XVI ao XVIII é evidente

como a prática musical introduzida no Brasil pelos padres jesuítas a partir da chegada do padre Manoel da Nóbrega foi o ponto de partida para uma intensa utilização da música como ferramenta de contato com outras culturas, que consistia não somente da utilização da música vinda da Europa, mas também de elementos autóctones, como melodias e instrumentos. É também evidente como as informações sobre essa prática realizada nas colônias se disseminaram rapidamente por meio dos documentos textuais, levando inclusive a uma mudança nos preceitos da Companhia para sua legitimação.

Por outro lado, documentos como *De cantu nostrorum* mostram como a obediência e a desobediência às restrições com respeito à prática e ao ensino musical nos regulamentos da Companhia de Jesus constituem um cenário bastante complexo que pode ser traçado por meio da extensa documentação produzida e preservada pela ordem, porém que ainda não pesquisado a fundo pela musicologia histórica.

Referências

CAVERO, David Ortega. *Dicionário espanhol-português*. Barcelona, Ramón Sopena, 1966.

CONSTITUTIONES Societatis IESU cum earum Declarationibus. [1558]. Roma: [s.n.], 1583.

DE CANTU NOSTRORUM. [S.l.], [s.d.]. Original no ARSI, Fundo Institutum, 181 II, f. 193r-302v.

ESTRADA, Francisco de, padre. Carta ao padre Inácio de Loyola. Burgis, 17 set. 1553. Publicada em *Epistolæ mixtæ ex variis europæ locis ab anno 1537 ad 1556 scriptæ nunc primum a patribus Societatis Jesu in lucem editæ*, v. 3 (1553). (Monumenta Historica Societatis IESU. Vol 17.) Madrid, 1900. p. 478-480.

LANOY, Nicolaus. Carta ao Padre Geral Everardo Mercuriano. [Olomutio], 23 dez. 1577. In: *Monumenta Pedagogica Societatis IESU*, v.

4 (1573-1580). (Monumenta Historica Societatis IESU, v. 124.) [Roma]: Institutum Historicum Societatis IESU, 1981. p. 712-719. Original no ARSI, Germ. 138 II, f. 425-426v.

MacDONNELL, Joseph F. SJ. *Companion of Jesuits: a tradition of coloboration*. Fairfield: Fairfield University, 1995. Disponível em <<http://www.faculty.fairfield.edu/jmac/sj/cj/cj1se.html>>. Acesso em 30 jan. 2004.

NÓBREGA, Manoel da, padre. Carta ao padre Simão Rodrigues. [S.l.], [s.d.] [Bahia, fins de agosto de 1552]. In: CASTAGNA, Paulo Augusto. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. v. 2, p. 46. Original na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, CXVI / 1-33, f. 194v-197.

NÓBREGA, Manoel da, padre. Carta ao padre Simão Rodrigues. Porto Seguro, 6 jan. 1550. In: CASTAGNA, Paulo Augusto. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. v. 2, p. 23. Original não localizado.

ORDENS para o Seminário de Belém. [S.l.], [s.d.] [Belém da Cachoeira, 1696]. In: LEITE, Serafim S.J.. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro, 1938-1949. v. 5, p. 180-189. Original no ARSI, Fondo Gesuitico, Collegia, Busta n° 15 / 1373, n° 4 (Belém da Cachoeira), doc. n° 1.

PERES, Jocus, padre. Carta ao Padre Geral. Évora, 7 dez. 1685. Original no ARSI, Bras. 26, doc. LXXII, f. 125.

POLANCO, Juan Alfonso de, padre. Instruções às missões da Índia. Roma, ago. 1558. In: *Documenta Indica*, v. 4 (1557-1560). (Monumenta Historica Societatis IESU, v. 78.) Roma: 1956. p. 72-80. Original no ARSI, Instit. 18, f. 431-434v.

PRIMA SOCIETATIS IESU INSTITUTI SUMMA. Agosto de 1539. Publicado

em *Constitutiones et Regulae Societatis Iesu*, v. 1: Monumenta Constitutionum Praevia. (Monumenta Historica Societatis IESU, v. 63.) Madrid, 1903, p. 14-21. Original na Biblioteca do Vaticano, AA. Arm. I-XVIII, 6461, f. 145-148.

SARDINHA, D. Pedro Fernandes, bispo. Carta ao padre Simão Rodrigues. [S.l.], [s.d.] [Bahia, julho de 1552]. In: LEITE, Serafim S.J. (org.). *Monumenta Brasiliae*. Roma: 1956-1960. v. 1, p. 357-367. Original não localizado. Tradução para o espanhol no ARSI, Bras. 3 I, f 102-102v.

UM REGISTRO PIONEIRO DO PATRIMÔNIO MUSICAL E LINGUÍSTICO DO CANDOMBLÉ: LORENZO TURNER NA BAHIA (1940/41)

Xavier Vatin

Em oito de outubro de 1940, o linguista afro-americano Lorenzo Dow Turner (1890-1972) desembarca na Bahia, acompanhado pelo sociólogo E. Franklin Frazier. Além da imprensa baiana, ambos são recebidos pelo antropólogo Donald Pierson, que desenvolve pesquisas sobre relações raciais na Bahia. O projeto de Lorenzo Turner consiste em gravar e estudar as línguas africanas faladas e cantadas nos candomblés da Bahia (iorubá, fon, kikongo, kimbundu, entre outras) no intuito de compará-las com aquilo que registrou na década de 1930 com os Gullah, descendentes de escravos em situação de isolamento geográfico na região das Sea Islands, no litoral da Carolina do Sul e da Georgia, nos EUA. O objetivo de Turner é comprovar a preservação de um fundo linguístico oeste-africano em locais e comunidades peculiares da diáspora africana nas Américas. Poucos anos depois, em 1949, Turner seria o primeiro linguista a definir o Gullah como uma língua crioula, revolucionando assim a linguística norte-americana e tornando-se um dos precursores da crioulistica.

Dois anos antes das gravações do antropólogo norte-americano Melville J. Herskovits e seis anos antes da chegada de Pierre Verger na Bahia, Lorenzo Turner, ao longo de sete meses de pesquisas intensivas

realizadas em Salvador e no Recôncavo, grava, registra e fotografa os mais eminentes sacerdotes e sacerdotisas dos candomblés da época: Martiniano do Bonfim, Menininha do Gantois, Joãozinho da Goméia, Manoel Falefá, entre outros. Nunca editado até 2017 (Vatin, 2017), o extraordinário acervo sonoro coletado por Lorenzo Turner na Bahia representa dezenas de horas de gravações musicais e linguísticas, além de fotografias, anotações de campo, correspondências e transcrições linguísticas.

As gravações originais de Turner no Brasil, de uma excelente qualidade sonora para a época, encontram-se, desde 1986, nos Archives of Traditional Music da Indiana University, em Bloomington, nos EUA. A coleção baiana de Turner representa um total 329 discos de alumínio, além de algumas notações de campo realizadas na Bahia, no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul, em Sergipe e em Mato Grosso.

O trabalho de campo realizado por Turner na Bahia se inscreve em um contexto histórico peculiar e instigante: em apenas uma década (1937-1946), a Bahia se torna, com a vinda dos norte-americanos Ruth Landes, Donald Pierson, E. Franklin Frazier, Melville J. Herskovits e dos franceses Roger Bastide e Pierre Verger, o laboratório predileto para os estudos sobre a diáspora africana nas Américas, de onde surgiria, décadas depois, o conceito de Atlântico Negro (Gilroy, 1993). Três linhas principais norteiam as pesquisas desses estudiosos: a religião do candomblé, as relações raciais e a família negra na Bahia. A busca dos africanismos (retenções culturais africanas), tem um lugar de destaque nos trabalhos de Lorenzo Turner, Melville Herskovits, Roger Bastide e Pierre Verger. Para eles, o candomblé representa uma África transposta nas Américas, através dos seus elementos mitológicos, litúrgicos, linguísticos e musicais. Desses quatro estudiosos, Lorenzo Turner é

certamente o mais desconhecido. Sua condição de homem negro, filho da diáspora africana, que lhe permitiu exercer na Bahia um olhar próximo e familiar inédito, contribuiu também para a falta de reconhecimento, até hoje, de sua obra pioneira, tanto no Brasil como nos EUA.

Lorenzo Dow Turner, pioneiro multifacetado e desconhecido

Lorenzo Dow Turner nasceu em 21 de agosto de 1890, em Elizabeth City, Carolina do Norte, nos EUA, sendo o quarto filho de Rooks Turner (1844-1926) e Elizabeth R. S. Freeman Turner (1861-1931). Elizabeth tinha nascido escrava e foi liberta aos quatro anos, na abolição da escravidão, em 1865. Rooks, neto de uma mulher branca e um escravo liberto, fundou a Rooks Turner Normal School, hoje conhecida como Elizabeth City State University. Lorenzo se formou em literatura inglesa na Howard University (1910/14), prestigiosa instituição negra de ensino superior (HBCU – Historically Black Colleges and Universities) de Washington, fundada em 1867. Durante o verão, para se manter e pagar a universidade, Lorenzo trabalhava como garçom em um luxuoso hotel de Chicago – lugar que se tornaria sede, na década de 1940, da Roosevelt University, da qual seria um dos primeiros professores contratados em 1946 e encerraria sua carreira acadêmica em 1966.

Na sequência, Lorenzo Turner se torna o sexto afro-americano a ingressar em Harvard, seguindo os passos dos pioneiros W.E.B. Du Bois, Alain Locke, Benjamin Brawley, Montgomery Gregory e Carter G. Woodson. Antes deles e desde a sua criação em 1636, os únicos negros a terem pisado o chão da prestigiosa instituição eram escravos ou domésticos. Em 1917, Turner obtém seu Mestrado em Harvard e se torna, na sequência, professor do Departamento de Inglês de sua *alma mater*,

Howard University (1917/1928). Ao mesmo tempo, Turner ingressa na prestigiosa Universidade de Chicago, onde conclui seu doutorado em 1926. Ao longo desses anos, Turner consegue conciliar suas atividades como docente em tempo integral e chefe do departamento de inglês na Howard University, as aulas de verão de doutorado em Chicago, onde trabalha também como garçom, além da redação de sua tese.

Em 1929, Turner é contratado como professor da famosa Fisk University, HBCU de Nashville, fundada em 1866. Foi em Fisk que Turner e o sociólogo negro E. Franklin Frazier se tornariam colegas e amigos. 1929 seria um ano decisivo na carreira de Lorenzo Turner. Durante o verão, Turner ensina no South Carolina State College, onde tem contato com estudantes provenientes da região das Sea Islands, locutores do Gullah. Convencido de que o Gullah não era uma forma de inglês mal falado, ou *baby talk*, como era vista por todos – inclusive pelos linguistas da época – de forma racista e preconceituosa, Turner tem uma intuição genial: o Gullah deve ser uma língua crioula, composta de elementos lexicais provenientes de diversas línguas da África Ocidental.

Para comprovar sua teoria revolucionária, Turner vai passar toda a década de 1930 adquirindo as ferramentas metodológicas da linguística nos EUA, desenvolvendo, a partir de 1932, uma pesquisa de campo pioneira na região das Sea Islands, além de estudar uma dezena de línguas africanas na Universidade de Londres (1936/37). Turner faz da ilha Saint Helena seu laboratório de pesquisa, onde coleta milhares de palavras africanas, notadamente utilizadas para atribuir nomes próprios aos recém-nascidos, seguindo uma tradição africana ancestral. Este trabalho incansável resultaria na obra mais conhecida de Turner: *Africanisms in the Gullah Dialect*, publicada pela University of Chicago Press em 1949 e referência até hoje.

Mas, para consolidar sua teoria, que enfrentaria injustas críticas por parte das mentes conservadoras do mundo intelectual da época, Turner decide partir em busca de financiamento para desenvolver pesquisas de campo no Brasil e na África. Durante sua temporada em Londres (1936/37), o Professor Henri Labouret tinha incentivado Turner a considerar o Brasil como uma outra fonte de cultura afro-diaspórica. Como vimos, a ampla presença negra no Nordeste do Brasil, em especial na Bahia, estava se tornando o foco privilegiado de pesquisadores europeus e norte-americanos em busca de africanismos.

Lorenzo Turner na Bahia (1940/41)

Desde o início de 1939, Turner começa a buscar financiamentos para sua pesquisa de campo no Brasil. Em abril, ele recebe a resposta positiva do Rosenwald Fund, lhe atribuindo um valor de US\$ 3.100,00. Em maio, ele entra em contato com Melville Herskovits na Northwestern University, propondo um encontro no intuito de abordar sua pesquisa no Brasil. Na época, Herskovits era um dos antropólogos de maior prestígio nos EUA e instituições de fomento à pesquisa eram levadas a seguir suas opiniões e orientações. Alguns meses depois, bastante familiarizado com o projeto de Turner e no início de uma amizade que só se encerraria com a morte de Herskovits em 1963, este solicita para o projeto de Turner um valor adicional de US\$ 1.000,00 destinado à aquisição de um gravador de alta qualidade (da marca Lincoln Thompson, incluindo um gerador a gasolina), o mesmo que Herskovits tinha utilizado nas suas pesquisas de campo na ilha de Trinidad. Ciente da importância e da qualidade do trabalho a ser realizado por Turner, Herskovits queria que ele fosse equipado com um gravador de calibre profissional. Segundo Herskovits, “As melhorias técnicas alcançadas em gravadores nos últimos anos são

consideráveis. Mesmo trabalhando em condições difíceis, tive condição de trazer de volta gravações que especialistas da área consideraram de calibre praticamente profissional. Acetato é silencioso – ou seja, sem parasitas – e possibilita gravações linguísticas bem superiores a qualquer resultado obtido com alumínio” (Wade-Lewis, 2007: 127). Herskovits conclui: “Em suma, acredito que Prof. Turner está altamente qualificado para executar este projeto. Seu trabalho nas Sea Islands evidenciou materiais muito significativos e a preparação para sua pesquisa, que realizou enquanto estava em Londres trabalhando com informantes oeste-africanos, o colocará em excelente posição no campo. Ele será, acredito eu, o primeiro linguista treinado com tal experiência a estudar os dialetos do negro brasileiro.” (Ibid.: 128).

Em meadas de 1940, Turner tinha elaborado detalhadamente seu plano de pesquisa de campo. Sua base operacional seria a Bahia, junto com a população brasileira de origem africana. Ele seguiria um método semelhante ao que tinha utilizado em território Gullah. Pesquisador de campo experiente, o objetivo de Turner consiste em estabelecer uma avaliação criteriosa dos africanismos (retenções africanas) na língua, na música, na dança, no folclore e nos ritos religiosos. Em um resumo de seu projeto de pesquisa, Turner afirma: “A partir do meu estudo da importação de escravos africanos no Brasil e pelo meu conhecimento atual da fala dos negros no Brasil, considero que, com poucas exceções, as línguas da África Ocidental que têm influenciado a fala das Sea Islands da Carolina do Sul e da Geórgia parecem ter influenciado, da mesma forma, a fala de certas regiões do Brasil, especialmente Bahia e Pernambuco.” (Wade-Lewis, 2007: 124).

No final de junho, após ter deixado sua esposa Lois na casa de seus pais em Louisville, no Kentucky, Turner viaja de trem para Nova

lorque, embarcando dias depois a bordo do navio Uruguay com destino para o Rio de Janeiro, com mais de 200 quilos de equipamento, incluindo gravador, gerador e centenas de discos virgens. Turner aproveita a viagem para se concentrar no estudo da língua portuguesa. No Rio de Janeiro, Turner é recebido pela imprensa e pela elite intelectual da então capital do Brasil. Mário de Andrade, junto com amigos, a exemplo de Rachel de Queiroz, canta para Turner músicas do folclore brasileiro. Essas gravações, repatriadas para o Brasil em 2015, constituem o único registro sonoro da voz de Mário de Andrade.

Concomitantemente, nos EUA, o sociólogo negro E. Franklin Frazier, colega e amigo pessoal de Turner, acabara de receber uma bolsa da Carnegie Foundation e encontraria Turner no Rio de Janeiro semanas depois. Dias após a chegada de Frazier e de sua esposa Marie, os três viajam de navio para Salvador, chegando na capital baiana no dia 08 de outubro de 1940. Além da imprensa, eles são recebidos pelo sociólogo Donald Pierson, que, além de ensinar na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, desenvolve pesquisas de campo na Bahia sobre o tema das relações raciais. Do ponto de vista teórico, vale mencionar que os três colegas, Pierson, Turner e Frazier realizaram sua formação doutoral na Universidade de Chicago.

Turner e Frazier são recebidos na Bahia como celebridades, sendo entrevistados pelos jornais locais, convidados para festas de candomblé e apresentados a membros da classe média negra baiana, a exemplo do Senhor Maxwell Assumpção Alakija e da Senhora Theodora Maria Cardozo Alcântara, que costuma usar seu nome africano, Adjazi. Além de Donald Pierson, esses são os primeiros contatos de Turner e Frazier na Bahia. Ao longo de sete meses de pesquisa na Bahia, Turner irá gravar com aproximadamente 60 pessoas, a maioria sacerdotisas e sacerdotes

do candomblé.

Os dados coletados podem ser divididos em quatro categorias: 1) gravações de candomblé, incluindo cantigas, rezas, conversas, histórias, ilustrando a permanência das seguintes línguas: iorubá, fon, kimbundu e kikongo (maior parte do acervo); 2) capoeira, inclusive com Mestre Bimba; 3) música popular da época e 4) locutores contando histórias diversas, em português. Turner grava também com o alabê Manoel da Silva, que executa os principais toques do candomblé. Além disso, Turner tem a ocasião de acompanhar em Salvador os festejos carnavalescos e populares, como a Lavagem do Bonfim, de 1941 e aproveita a ocasião para tirar fotografias de músicos e foliões nas ruas da cidade.

Durante sua pesquisa de campo com o povo-de-santo da Bahia, Turner chegou a tocar trechos das gravações realizadas por ele com os Gullah da Carolina do Sul e da Georgia. Como suspeitava, o português em uso nas comunidades religiosas afrobaianas era repleto de palavras pertencentes aos grupos linguísticos Yoruba, Ewe-Fon e Bantu. Ao ouvir as gravações realizados nos EUA, alguns membros do candomblé identificaram elementos lexicais, tonais e até estilos musicais⁶. Portanto, Turner conseguiu desvendar elementos comprobatórios apontando para o parentesco da língua Gullah e do português afro-brasileiro, em especial a modalidade linguística falada dentro do contexto religioso afro-baiano, ambos sendo profundamente impregnados por um substrato⁷ de línguas do grupo Niger-Congo.

6 Ralston, Richard M. “An Independence Gift for Sierra Leone: A Krio Dictionary”, *FREE: A Roosevelt University Magazine* 1, no. 1 (Spring 1962): 2-8.

7 Do ponto de vista linguístico, o substrato consiste nos vestígios de línguas preservadas por grupos dominados que terminam influenciando o superstrato, ou seja, as línguas dos grupos dominantes, quando as línguas ficaram em situação de contato por várias gerações.

Durante os sete meses que passou na Bahia, Turner fica hospedado no Palace Hotel da Rua Chile. Ao descrever o contexto cultural baiano numa carta endereçada a sua mulher Lois, Turner expressa seu otimismo a respeito da abundância de dados para sua pesquisa: “Quase todos aqui são pessoas de cor. É um lugar muito interessante, a cidade mais antiga da América do Sul, mais antiga do que qualquer cidade na América do Norte. O material africano é muito rico. Há alguns negros que foram trazidos da África como escravos e ainda falam suas línguas nativas.” (Wade-Lewis, 2007: 132).

A coleta de dados de Turner progride como planejada. Enquanto ele concentra a sua atenção nos aspectos linguísticos e culturais, especialmente com o povo-de-santo da Bahia, Frazier se debruça na estrutura da família negra e nas relações raciais. Pierson, terceiro colaborador, também foca sua pesquisa nas relações raciais. Após alguns meses, Turner e Pierson ambos chegam à conclusão de que a influência africana é amplamente disseminada na cultura e na sociedade baiana. Contudo, suas conclusões não alteram significativamente a perspectiva de Frazier, que só observa retenções africanas na religião afro-brasileira. Em uma carta a Herskovits, Turner declara, entusiasta: “O campo aqui está rico em material africano e não estou tendo nenhuma dificuldade em encontrá-lo⁸.”

Depois de quatro meses juntos na Bahia, Frazier segue sua viagem para o Haiti, enquanto Turner permanece na Boa Terra. Turner tem certeza que a omnipresença das retenções africanas na Bahia faria Frazier abandonar sua hipótese inicial. Na carta a Herskovits de 04 de fevereiro de 1941, Turner expressa sua convicção de que o contato direto com a cultura afro-brasileira converteria Frazier para a escola

8 Carta de Turner a Herskovits, 04/02/1941, Turner Collection, Northwestern University, Box 3, Folder 8.

das retenções africanas: “Ele não tem mais dúvida a respeito das sobrevivências africanas na cultura do Novo Mundo. A partir de agora, ele observará o Negro americano com um olhar diferente, porém mais sábio. Essa viagem ao Brasil foi, de fato, uma revelação para ele”. (Wade-Lewis, 2007: 132).

Lorenzo Turner deixa a Bahia em abril de 1941 e segue sua viagem para Recife. Em apenas sete meses, ele coletou dados preciosos junto com figuras emblemáticas do candomblé: Martiniano Eliseu do Bonfim, Menininha do Gantois, Joãozinho da Goméia, Manoel Falefá, entre muitos outros. Com eles, Turner identificou centenas de palavras africanas, entre as quais muitas eram também usadas pelos Gullah do Sul dos EUA.

Depois de voltar aos EUA, Turner publicaria três artigos baseados nas suas pesquisas no Brasil, que atestam de sua visão abrangente da cultura e da linguagem no contexto afro-atlântico. O primeiro artigo, intitulado “Some Contacts of Brazilian Ex-Slaves with Nigeria, West Africa”, foi publicado *no Journal of Negro History*, em 1942. Segundo Turner, na ausência de dados históricos, os relatos orais de escravos libertos e de seus descendentes, assim como alguns documentos que estes tinham guardado, se tornaram fontes valiosas para as pesquisas sobre as origens africanas no Brasil. Nos anos 1940, algumas dessas pessoas ainda viviam na Bahia. Segundo Turner, “muitos deles nasceram na África, ainda falavam suas línguas nativas, frequentemente possuíam documentos e fotografias valiosas relacionadas à África Ocidental e mantinham correspondência regular com seus parentes vivendo lá⁹.”

O segundo artigo, “The Negro in Brazil”, foi escrito para um

9 Lorenzo Dow Turner, “Some Contacts of Brazilian Ex-Slaves with Nigeria, West Africa”, *Journal of Negro History*, 27, n°1 (January 1942): 58.

publico leigo¹⁰. Esboçando um retrato bastante idealizado da vida dos negros no Brasil, Turner aponta uma lista de vantagens de ordem sociológica que estes teriam em relação aos negros nos EUA e no Caribe. Nesse contexto, Turner apresenta as práticas religiosas como a fonte mais frutífera de sobrevivências africanas nas Américas. Para ele, “as cerimônias religiosas africanas no Brasil são basicamente idênticas ao que eram quando trazidas para o Brasil na época da escravidão. Nessas comunidades, ainda podem ser vistos danças e artefatos autenticamente africanos, além de toques de tambores africanos autênticos, cantos, rezas e histórias. A partir dessas comunidades africanas, cantos e danças, tanto religiosos quanto profanas, além de outros elementos de cultura africana, se propagaram em todo Brasil e além de suas fronteiras.” Turner enfatiza as contribuições afro-brasileiras para o folclore, a língua (incluindo milhares de palavras africanas que foram incorporadas no vocabulário do português do Brasil), a arquitetura, as artes plásticas, as ciências e até a política. Ele menciona os afro-brasileiros (Agudás) que retornaram para a Nigéria depois de abolição da escravidão em 1888, contribuindo notavelmente para a arquitetura, cultura e economia.

No terceiro artigo, “African Survivals in the New World with Special Emphasis on the Arts” (Turner, 1958), Turner apresenta uma abordagem transcultural das culturas afro-diaspóricas, dando exemplos de retenções africanas na língua, na literatura popular, nas artes e, em especial, na música.

Turner volta do Brasil com um corpus muito significativo de dados linguísticos e musicais em forma de repertórios cantados e falados (cantos, cantigas, rezas, histórias), representando um total de 329 discos de alumínio de 12 polegadas. O conteúdo dessas gravações comprova

10 Lorenzo Dow Turner, “The Negro in Brazil”, *Chicago Jewish Forum*, 15, n°4, 1956: 232-36.

que línguas da África Ocidental e Central ainda eram faladas na Bahia por escravos libertos e seus descendentes, entre as quais Yoruba, Ewe, Fon e Kimbundu. Se Turner tivesse tido o tempo de compilar seus dados em uma publicação, esta certamente teria sido o primeiro trabalho do gênero, tanto no Brasil como nos EUA, uma contribuição pioneira para o conhecimento da cultura afro-brasileira.

Contudo, de volta para Fisk University, em Nashville, as demandas acadêmicas e institucionais não lhe dão tempo para analisar o conjunto de dados coletados no Brasil. Seus artigos demonstram que sua pesquisa seguia, em uma perspectiva interdisciplinar, a hipótese das retenções africanas. Os três artigos publicados por Turner entre 1942 e 1958 enfatizam a consciência aguda que os negros da Bahia têm de sua herança africana, em especial nigeriana e daomeana, e da forma como essa herança se reflete em expressões envolvendo música, dança, indumentária, folclore, culinária e religião. Esses artigos seguem uma perspectiva interdisciplinar, com foco central de cunho antropológico, que se tornaria a base do seu ensino durante sua carreira como professor na Roosevelt University, em Chicago, de 1946 a 1966 (Wade-Lewis, 2007: 135).

Comparando a situação dos negros nos EUA e no Brasil no que diz respeito à herança africana, Turner considerava que os afro-brasileiros, diferentemente dos afro-americanos, eram cientes de que os africanos tinham trazido o que havia de melhor na música, nas artes, na dança e no folclore para o Brasil e para as Américas. Nesse início dos anos 1940, a linha conceitual e teórica de Turner já ia muita além da análise da linguagem e da literatura (sua formação inicial), na busca de uma síntese interdisciplinar apta a demonstrar que as retenções africanas e suas incontáveis reformulações se mantiveram vivas no âmago das culturas

dos descendentes de africanos nas Américas, culturas essas para as quais religião, música e língua eram e continuam sendo os pilares de um fascinante universo afro-atlântico.

Referências

AMOS, Alcione (Ed.). *The Living Legacy of Lorenzo Dow Turner*. The First African-American Linguist. The Black Scholar. Journal of Black Studies and Research. Vol. 41, n°1, 2011.

AYOH'OMIDIRE, Félix & AMOS, Alcione. "O Babalaô Fala. A Autobiografia de Martiniano Eliseu do Bonfim". *Afro-Ásia* 46, 2012, 229-261.

ELBEIN DOS SANTOS, Juanita & DOS SANTOS, Deoscoredes M. "Ancestor Worship in Bahia: Egun-Cult". *Journal de la Société des Américanistes*, n°58, 1969.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

HERSKOVITS, Melville J. *The Myth of the Negro Past*. Boston, Beacon Press, 1990.

LANDES, Ruth. *The City of Women*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1994.

PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil. A Study of Race Contact at Bahia*. Chicago, The University of Chicago Press, 1942.

SANSONE, Livio. USA & "Brazil in Gantois. Power and Transnational Origin of Afro-Brazilian Studies". *Vibrant*, v.8 n.1, 2011, 536-567.

TURNER, Lorenzo Dow. "Some Contacts of Brazilian Ex-Slaves with Nigeria, West Africa." *Journal of Negro History*, XXVII, 1942: 55-67.

TURNER, Lorenzo Dow. *Africanisms in the Gullah Dialect*. University of South Carolina Press, 2002 (1949).

TURNER, Lorenzo Dow. "The Negro in Brazil". *Chicago Jewish Forum* 15, n°1, 1956: 5-11.

TURNER, Lorenzo Dow. "African Survivals in the New World with Special Emphasis on the Arts". In *Africa From the Point of View of American Negro Scholars*. Paris: American Society of African Culture/Présence Africaine, 1958: 101-116.

VATIN, Xavier. *Memórias Afro-Atlânticas. As Gravações de Lorenzo Turner na Bahia*. Fundação Cultural Palmares, Couraça Criações, 2017.

VATIN, Xavier. "Joãozinho da Goméia". In Henry Louis Gates Jr., Franklin W. Knight. (Org.). *Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography*. Cambridge, Oxford University Press, 2016, v. 1, p. 1296-1298.

WADE-LEWIS, Margaret. *Lorenzo Dow Turner. Father of Gullah Studies*. University of South Carolina Press, 2007.

**MÍDIA E
POLÍTICAS
CULTURAIS**

NEM CULTURA NEM RELIGIÃO: DISSONÂNCIAS ENTRE A MÚSICA EVANGÉLICA E AS POLÍTICAS CULTURAIS

Prof. Dr. Joêzer Mendonça

Nas duas primeiras décadas do século XXI, os prognósticos sobre uma “era pós-cristã” não se realizaram e as igrejas evangélicas têm exercido papel significativo no desenrolar de ações políticas, econômicas e culturais. No Brasil, este papel tem sido acentuado pela eleição contínua de candidatos evangélicos a diversas instâncias de atuação política e pela pressão social exercida por grandes contingentes evangélicos e por poderosos conglomerados midiático-religiosos, cuja quantidade de fiéis cresce exponencialmente e busca visibilidade. O cristianismo, ainda em que menor medida que em séculos passados, representa grupos e comunidades que procuram ver seus interesses contemplados na esfera pública (LEE, 2002).

A emenda relativa à presença da música gospel nos termos da lei (Lei de Incentivo Cultural) pode ser entendida à luz da discussão que envolve os comportamentos políticos e culturais dos novos evangélicos e o impacto de sua expansão para as áreas públicas da política e da mídia. Se o discurso religioso não perdeu sua força na tramitação de aprovação de leis, Martino (2016, p. 88) destaca que “parte considerável dos discursos religiosos que povoam o espaço público tem sua origem em denominações religiosas altamente midiaticizadas”. Para Ortiz (2006, p. 136), ao empregar os meios de comunicação contemporâneos, a religião

amplia sua capacidade de agregar pessoas, expor interesses e orientar ações coletivas. A circulação dos discursos religiosos se torna mais veloz e eficiente, aumentando a visibilidade de comunidades evangélicas.

Conforme Martino (2016, p. 101):

A midiáticação das instituições religiosas parece ter permitido, em um primeiro momento, a retomada de sua participação em uma esfera de visibilidade midiática que, aos poucos, se transformou em uma nova forma de participação nos negócios públicos.

As denominações do ramo evangélico caracterizadas como pentecostais e neopentecostais crescem quantitativamente à medida que aumentam sua participação na ocupação de espaços públicos (como a anual Marcha pra Jesus e os festivais de música gospel) e sua atuação na mídia (na aquisição de redes de telecomunicação e no mercado musical). Como não existe religião sem música, a trilha sonora da visibilidade social evangélica é a música gospel. Esta música, que não é um gênero musical específico, tem sido fundamental não só na renovação das práticas litúrgicas, mas também por ter sido adotada pelo mercado musical evangélico como suporte econômico e propagação do discurso religioso.

Nessa perspectiva, os interesses econômicos do mercado gospel se unem ao interesse do proselitismo religioso e implicam na veiculação da cosmovisão evangélica na esfera pública, o que acarreta a busca por implementação de projetos e legislações dos quais o universo evangélico é beneficiário.

Dentre os projetos, ressalto aqui a Lei nº 12.590/2012 promulgada como emenda à Lei nº 8.313/91 de Incentivo à Cultura (conhecida popularmente como “Lei Rouanet”), que reconhecia a

música gospel como manifestação cultural e apta a auferir ganhos desta política cultural. Vários anos após a promulgação da lei, as discussões ainda se apresentam marcadas por diferentes ideologias e motivações provenientes dos setores econômico, cultural, político e religioso. O texto da Lei nº12.590/2012 diz: “Para os efeitos desta lei, ficam reconhecidos como manifestação cultural a música gospel e os eventos a ela relacionados, exceto aqueles promovidos por igrejas”.

De um lado, vislumbram-se distorções no uso evangélico dos mecanismos legais de incentivo à cultura pois o objetivo não declarado seria a sustentação de projetos de catequese ou evangelização. Vigora também o argumento de que a música e a cultura gospel não são passíveis de patrimonialização material ou imaterial, pois entende-se que o gospel não é cultura sacra erudita, não é cultura popular e nem se liga a ritos de matriz afro-brasileira, sendo de origem norte-americana. Mais ainda: sabe-se que a música gospel está fortemente enraizada em um bem-sucedido mercado fonográfico evangélico. De outro lado, a defesa do uso do instrumento público de incentivo cultural se baseia na noção de que a música gospel tem origem na cultura afro-americana e que, no Brasil, o gospel não é um estilo, mas um guarda-chuva que abrigaria a diversidade musical, incluindo rock, sertanejo e baião. Em suma, o gospel, primeiramente, não seria arte desinteressada e nem mesmo cultura brasileira; quando é reconhecido como cultura, precisa despir-se da religião.

A desconfiança em relação ao emprego proselitista religioso das leis de incentivo à cultura não é casual, visto que as letras das canções gospel declaram abertamente suas crenças particulares e que, durante os shows gospel, não raro ocorrem convites de adesão e confissão religiosas enunciados por cantores e/ou pastores presentes.

Quanto à rejeição de patrimonialização da cultura gospel,

tem havido dissonâncias. Historicamente, a patrimonialização de espaços sagrados tem sido instrumento de preservação da identidade religiosa, cuja dimensão plural nem sempre foi amplamente atendida. Tome-se a reação pública, em 2007, contra o projeto de lei do então senador Marcelo Crivella que visava ampliar o leque de beneficiários da Lei Rouanet. Contra o projeto, despontaram argumentos críticos à iconoclastia evangélica, que constrói igrejas sobre prédios históricos, como cinemas, e destrói espaços rituais da umbanda e do candomblé, e também questionamentos relativos à submissão do religioso ao cultural. Estes discursos omitiam o fato de que espaços e objetos sagrados da cultura católica, afro-brasileira e indígena se tornaram patrimônio histórico, artístico e turístico, o que demonstraria também supostos casos de submissão do religioso ao cultural, ou a passagem do religioso ao mercantil.

Politicamente, é inegável que a patrimonialização também concede ganhos eleitorais à classe política, haja visto a sanção do governo paulista ao projeto de lei que tornou duas alas da igreja Assembleia de Deus patrimônio cultural, histórico e turístico de São Paulo (*Folha de S. Paulo*, 15/06/2018), durante a campanha do então governador Márcio França.

De acordo com Silva (2017, p. 158), embora os evangélicos contemporâneos, por meio da patrimonialização de bens culturais materiais e imateriais, busquem o “fortalecimento identitário dos sujeitos sociais” evangélicos e “a ampliação de seu poder simbólico através dos bens representativos”, a patrimonialização dos bens históricos evangélicos soa contraditória, pois os “atos políticos envolvidos no processo em questão contribuem não apenas para a sua apropriação exclusivamente mercantil, mas, principalmente, para a destituição de sua essência religiosa e assim de sua razão de ser”.

Por outro lado, ainda que a música evangélica não seja arte sacra colonial, nem cultura popular ou folclórica, ou não se relacione a religiões de matriz afro-brasileira ou indígena, sendo todas estas culturas contempladas por projetos de patrimonialização histórica e cultural, tem ocorrido mobilizações de lideranças religiosas para inclusão da cultura evangélica nas políticas de patrimonialização de bens culturais.

No projeto de inclusão da música gospel na Lei Rouanet, defendeu-se que o gospel é originariamente afro-americano. A intenção era localizá-lo como signo cultural, e não somente como símbolo religioso, considerando o forte repúdio que o projeto de lei do senador Crivella havia encontrado. O texto destacou também a atração da juventude para um entretenimento sadio (“eventos de música gospel já realizados como o SOS Vida, Canta Rio e Gospel Night [...] e a participação de milhares de jovens que buscam a alegria de viver com segurança, a diversão sem apelação”) e também a atração comercial e a integração do gospel às estratégias midiáticas seculares (“com o crescimento da música gospel no Brasil, em 2004 foi criada a categoria de Melhor Álbum Cristão em Música Portuguesa, no concurso Grammy Latino 2007”).

As dissonâncias entre o circuito da música e do mercado gospel em relação às políticas culturais do Estado que despontam nesta análise partem da tradicional separação evangélica entre o religioso e a cultural. De acordo com Mafera (2011), católicos e praticantes de religiões afro-brasileiras investiram na negociação com agentes políticos para tornar seus objetos e espaços sagrados em arte e cultura, subordinando o religioso ao cultural em busca de preservação e afirmação de sua identidade religiosa, ao passo que os evangélicos têm hesitado em utilizar o discurso da cultura devido à noção evangélica de tensionamento de sua cosmovisão religiosa com os contextos seculares.

Nesta perspectiva, os agentes evangélicos que ora procuram

relativizar sua tradicional noção sobre relações entre o religioso e o cultural assim o fazem porque vivenciam um contexto de maior visibilidade social e midiática e de empoderamento político. Esta negociação se localiza na emenda proposta à Lei Rouanet, em que os evangélicos investem sua música sacra de caracteres culturais, como ser de origem afro-americana e ao mesmo tempo portadora da diversidade musical brasileira – muito embora o termo “gospel” seja utilizado no Brasil sem nenhum vínculo com a musicalidade gospel dos Estados Unidos, e sim com o termo CCM, *Contemporary Christian Music*, que, assim como o gospel brasileiro, é um termo “guarda-chuva” que abriga enorme diversidade de gêneros e estilos musicais, principalmente os estilos pop contemporâneos (cf. MENDONÇA, 2014, p. 70-87).

Sant’Anna (2013, p. 35) avalia que “o discurso da ‘cultura’ utilizado para a legitimação do gospel, não é apenas uma tentativa de ampliação de recursos para esse mercado ou uma luta por conquista de direitos negados”, mas sim “a construção de um espaço reconhecido na narrativa nacional”. Por outro lado, essa busca por visibilidade na geografia social brasileira, embora permeada por interesses que mesclam fé, negócios e lobby político, também envolve a visibilidade social de uma enorme parcela da população brasileira que consome o gospel. O cruzamento de dados socioeconômicos da pesquisa “Cultura nas Capitais” nos mostra que o gospel é o 3º (24% dos entrevistados) “estilo musical” mais ouvido pelas classes C e o 2º (31%) mais ouvido pelas classes D e E. Por sua vez, entre os evangélicos, a música gospel é a preferida de pentecostais (55%). Entre estes, o consumo gospel é majoritariamente da população negra (24% de pardos e 25% de pretos).

Conforme Silva (2017, p. 155), percebe-se “a existência de uma estratégia engendrada intencionalmente de integração à modernidade e suas expressões hegemônicas no campo religioso ou no campo

socioeconômico”. A nova geografia humana e urbana também inclui o campo evangélico, que passa a disputar fatias das políticas culturais do Estado e a ver suas reivindicações atendidas. Na visão de Martino (2016, p. 102), a visibilidade social torna a religião um agente político relevante:

A visibilidade da religião, no espaço público, vem mostrando consequências além do próprio campo da mídia ou da religião, construindo novas formas de integração com o cotidiano dos indivíduos, das comunidades e da política.

Teixeira Coelho (2001, p. 294) avalia que as políticas culturais visam atender uma dupla exigência: a difusão cultural e as demandas dos agentes socioculturais. Nessa perspectiva, ao legitimar oficialmente o “gospel” (também produzido entre católicos, mas sobejamente associado à música sacra evangélica), a emenda à Lei de Incentivo à Cultura atendeu aos dois tipos de motivação das políticas culturais, pois disponibiliza aos cristãos mecanismos legais para a *difusão* da cultura gospel e atende às *demandas* dos atores sociais vinculados à música cristã.

Desse modo, talvez a maior dissonância seja que, para evitar que sua música seja desclassificada por não ser arte culta nem arte desinteressada e nem mesmo nacional, os projetos evangélicos se veem na situação de diluir sua música da identidade religiosa para auferir benefícios da política cultural.

Referências

COELHO, Teixeira (org.). *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CULTURA NAS CAPITAIS. São Paulo: JLeiva/DataFolha, 2018. Disponível em www.culturanascapitais.com.br.

LEE, R. The force of religion in the public square. *The Journal of*

Communication and Religion, 25, 2002, p. 6-20.

MAFRA, Clara. A arma da cultura e os 'universalismos parciais'. *MANA* 17(3): 2011, p. 607-624.

MARTINO, Luís M. S. Mídia, religião e sociedade: das palavras às redes digitais. São Paulo: Paulus, 2016.

MENDONÇA, Joêzer. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: Appris, 2014.

ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANT'ANA, Raquel. A música gospel e os usos da "arma da cultura": Reflexões sobre as implicações de uma emenda. *Revista Intratextos*, 2013, vol 5, n. 1, p. 23-41.

SILVA, L. R. T. Formação de um patrimônio imaterial evangélico em Fortaleza, Ceará. *Geosaberes*, Fortaleza, v. 8, n. 16, p. 142-160, set./dez. 2017.

OPORTUNIDADES, CAMINHOS E DESAFIOS, NA REALIZAÇÃO DE UM FESTIVAL DE MÚSICA SACRA NO SÉCULO XXI

Pablo Castellar

Ao me convidarem anteontem para integrar esta mesa redonda me perguntei qual seria a melhor maneira de poder contribuir para este simpósio. Todos nós concordamos que vivemos atualmente um momento de muitos desafios para o setor cultural. Uma época onde vemos ocorrer também muitas transformações sociais em uma esfera não só municipal, estadual e nacional, mas também global. Como professor, desde 2009 dos cursos de MBA e Pós-graduação de Gestão Cultural na Universidade Candido Mendes, nunca senti tanta necessidade de reformular meus próprios conceitos. Desta forma venho atualizando o conteúdo de minhas aulas para dialogar com os desafios dessa contemporaneidade que geram oportunidades para buscarmos novos caminhos e soluções. Assim, gostaria de contribuir para esta mesa apresentando alguns atributos, desafios, oportunidades e soluções ao realizamos um festival de música sacra em pleno século XXI.

Quando apresentamos diferentes tradições culturais através de suas músicas sagradas, promovemos não só encontros musicais, mas também celebramos a diversidade de crenças, dos diálogos e das amizades que existem entre diferentes povos.

Um festival de música religiosa é sem dúvida uma oportunidade de mostramos que, apesar de nossas diferenças, temos algo em comum

que é um respeito pelo sagrado.

Desta forma uma programação de música sacra que inclua obras de diferentes culturas e tradições é também um convite para compartilharmos, compreendermos e aprendermos mais uns com os outros. Uma forma única de fomentar a tolerância, a união entre povos e uma cultura de paz.

Um festival que nos apresenta a espiritualidade do mundo através de músicas sagradas, tem o potencial de abraçar diversos gêneros musicais podendo apresentar uma programação muito variada indo do repertório clássico, tradicional ao popular de diversas épocas e estilos.

É também uma ação que pode compreender uma grande diversidade de módulos. Poderíamos, por exemplo, celebrar **festas religiosas específicas** como “A semana Santa, o Pessach, o Natal ou qualquer outra efeméride que apresente repertórios próprios elaborados para estes festejos.

Pode ter módulos que apresentem **períodos específicos da história da música sacra**, tanto na música ocidental como oriental de diferentes povos e culturas.

Parte deste repertório pode inclusive ser apresentado em prédios tombados ou históricos que contenham acervos importantes. Desta forma juntamos o patrimônio imaterial da música com o patrimônio material religioso destes locais. Às vezes podemos até encontrar exemplos de artistas que de alguma forma tentaram perenizar a arte efêmera da música sacra em suas obras. Recentemente o Museu do Prado elaborou uma série de gravações de obras musicais retiradas de telas de grandes pintores, muitas delas eram de obras sacras.

É sempre importante também termos um **módulo social e pedagógico**. Levar, por exemplo, a diversidade destas experiências musicais, para além das salas de concerto, templos e igrejas através de

programas itinerantes em hospitais, lares de idosos e grupos em risco de exclusão social. Também oferecer concertos de caráter didático para o público infantil, juvenil e familiar, onde podemos abordar não só informações sobre as obras músicas como também discutir assuntos latentes ao festival como por exemplo tolerância e união entre povos.

Aliás, estes e outros tópicos podem ser tratados junto ao próprio público em **pré-concertos e palestras**. Já alunos e profissionais da música, sempre que possível, devem ter a oportunidade de acesso a **oficinas e *masterclasses* com os artistas convidados**.

Um festival de música sacra deve ter o engajamento de sua população local. Deste modo também é interessante que tenhamos um **módulo transversal** onde manifestações musicais religiosas da comunidade possam ser promovidas em apresentações locais bem como possam desfrutar do módulo social pedagógico com oficinas pensadas especificamente para a inclusão deste público específico.

Finalmente, um festival de música sacra deveria disponibilizar pelo menos uma boa parte do seu conteúdo para elaboração de acervos digitais que expandam os limites do seu espaço físico e ampliem as percepções do público com relação aos seus temas centrais abordados. Através da cultura digital podemos modificar a forma de interação com a qual o público se relacionará conosco, antes, durante e depois do festival.

Num momento onde vemos ressurgir a intolerância religiosa em diversos países do mundo, onde percebemos em alguns locais uma real ameaça a democracia liberal, que pode inclusive colocar em risco a proteção das liberdades individuais, a igualdade e os direitos dos grupos minoritários, um projeto que celebra a música sacra pode ser utilizado como uma ferramenta de engajamento do público sobre diversos aspectos de tolerância e respeito a diversidade.

Desta forma um festival de música religiosa que divulga a música

sacra do mundo, pode mobilizar o público por sua causa, de promover a paz, o diálogo, a união e o respeito a pluralidade de crenças.

Através das mídias digitais podemos promover um ativismo digital que gerará em tempo real novas formas de interação social entre nosso público e demais seguidores do projeto. Com elas ativamos nossa audiência virtualmente em interações coletivas que explorem nossos temas e conteúdos. Unimos assim as ações presenciais do festival com ações virtuais promovidas na rede que fortalecem ainda mais o engajamento na causa que defendemos.

Todas estas potencialidades digitais podem gerar recursos financeiros para o seu festival, principalmente ao aplicar práticas de mobilização de recursos como por exemplo construção de redes on-line para geração de doações. Práticas inovadoras que unem economias compartilhadas e canais digitais podem apoiar a sustentabilidade financeira do projeto ao mesmo tempo em que ampliam cada vez mais sua relevância perante a sociedade. Hoje em dia há canais interessantes de crowdfunding junto a pessoas físicas como a Benfentoria e a Catarse.

Outras fontes de financiamento mais tradicionais para o seu festival podem ser o patrocínio privado, apoios e colaborações tradicionais através de investimento direto ou das leis de incentivo fiscais Federal, Estadual ou Municipal. Vale lembrar que as empresas, por mais que utilizem incentivo fiscal, tem a prerrogativa de escolha e vão eleger os projetos que mais contribuam com a sua marca.

Desta forma é sempre interessante desenhar muito bem todas as áreas de **comunicação integradas** de seu projetos tais como:

Marketing de causa, que como vimos num projeto com esse perfil não falta, mas é sempre bom buscar empresas que defendam as mesmas causas que você.

Marketing social, através de todas as ações de

responsabilidade social que o seu projeto poderá realizar. Como já falamos concertos em hospitais, asilos, oficinas, masterclasses, ações transversais com participação do público local entre tantos outros.

Marketing de relacionamento com cotas de convites e outras ações especiais para convidados e funcionários das empresas patrocinadoras.

Marketing direto onde fique claro o posicionamento hierárquico que a marca da empresa vai ter em todo o material impresso e de divulgação do projeto. Também é interessante apresentar no seu plano de comunicação canais de promoção na internet bem como sua estratégia para as mídias sociais.

Marketing Institucional com a possibilidade por exemplo de colocar um banner ou simplesmente passar um vídeo sobre a empresa patrocinadora antes do início dos concertos.

Marketing tradicional na mídia impressa, radiofônica e televisiva.

Ações de promoções e venda dando a patrocinadora a possibilidade de fazer promoção de sua empresa ou produtos junto ao público do Festival.

Não esqueça também dos apoios institucionais que você pode conseguir e que podem ser muito significativos para o seu festival. Um espaço ou um centro cultural que ceda o espaço, uma embaixada que consiga uma passagem, um organismo internacional que lhe ceda um artista são alguns dos exemplos.

Finalmente um Festival de música sacra multireligioso é

includente, diverso e contemporâneo a causas latentes de nossa sociedade. Gostaria de concluir com uma história que minha mãe me contou de uma freira do colégio Sion de Petrópolis que definiu para ela as religiões como diferentes lados de uma pirâmide. Independente da face que se escolhe escalar cada um leva a humanidade ao encontro com a sua divindade. Eu acrescentaria que ao longo da história para cada uma dessas escaladas foram e são diariamente escolhidas diferentes trilhas sonoras. Como nos filmes essas músicas divinas impregnam os homens com emoções e sentimentos que os textos sagrados e as imagens por si só não são capazes de provocar.

**MEMÓRIA,
IDENTIDADE,
INCULTURAÇÃO**

DE ‘TRA LE SOLLECITUDINI’ (1903) AO ‘QUIRÓGRAFO’ (2003)

Música sacra e teologia no contexto da arte do século XX.

*Uma reflexão sobre os desafios da música sacra no
contexto de expressões culturais locais.*

Padre Pedro Paulo Alves dos Santos

Introdução

Em relação à música sacra, o Concílio Vaticano II: movendo-se na esteira de uma secular tradição, afirma que ela “*é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária e integrante da Liturgia solene*” (**Sacrosanctum Concilium**, 112).

A atual comunicação insere-se na perspectiva de uma exposição histórica acerca do desenvolvimento do diálogo entre tradição musical cristã (antiga e medieval) e os desafios do ‘aggiornamento’ colocados à música sacra no contexto das igrejas locais/nacionais no século XX, com as aspirações a uma expressão mais caracterizada de suas identidades culturais e estéticas.

A tradição bíblica e patrística ressalta a eficiência do canto e da música sacra para mover os corações e elevá-los a fundar, por assim dizer, na própria intimidade da vida de Deus!

O Papa João Paulo II, no “Quirógrafo” (2003) observava que, hoje como sempre, três características contra distinguem a música sacra e

litúrgica: a “santidade”, a “arte verdadeira”, a “universalidade”, isto é, a possibilidade de ser proposta a qualquer povo ou tipo de assembleia.

Muitas questões se levantam. Como não ‘congelar’ seu milenar acervo, tornando-o obsoleto e ao mesmo tempo, enfrentar com eficiência a crise entre local e global que perpassa todas as culturas no século XX e reclama um conflito de ‘nacionalização’ de identidade ‘católica’?

De que maneira a música sacra se insere no cenário dos gostos e horizontes culturais modernos? Quais são os custos e resultados destas operações inevitáveis?

I. Música sacra, eis a questão!

Impelido por um profundo desejo “de manter e de promover o decoro da Casa de Deus”, o meu Predecessor São Pio X emanava, há cem anos, o Motu proprio *Tra le sollecitudini*, que tinha como objeto a renovação da música sacra nas funções do culto. Com isso, ele pretendia oferecer à Igreja indicações concretas naquele setor vital da Liturgia, apresentando-a ‘quase como um código jurídico da música sacra’. Tal intervenção, igualmente, fazia parte do programa do seu pontificado, que ele tinha resumido no dístico: “Instaurare omnia in Christo” (Quirógrafo, 2013)

Neste Quirógrafo, o Sumo Pontífice registra seu interesse pela celebração do centenário do Moto próprio ‘*Tra le sollecitudini*’ (Pio X).

A documentação jurídico-teológica é ressaltada seja pelo seu objeto, a *música sacra e litúrgica*, seja pela pelos aspectos da espiritualidade da música ou da arte sacra.

Se deve ressaltar também que o magistério de modo contínuo antes dele, se dedicara ao longo dos séculos, à produção e publicação constantes de advertências e orientações em tal matéria.

Para além das celebrações de um lustro tão excelente, o centenário de Moto de Pio X, o romano Pontífice, João Paulo II desejava também ressaltar a hermenêutica da estética musical que se pode recolher dos documentos do Concílio Vaticano II (1965) acerca da música sacra e litúrgica, registrado em *'Sacrossanctum Concilium'*, Constituição sobre a Liturgia, e a repercussão deste tema na Encíclica *'Musicam sacram'* (1967).

Por isso, trata-se de uma historiografia litúrgica sobre a música, em sua natureza (sacra) e funções (celebrações litúrgicas).

Quando uma instituição assevera diversas vezes a natureza e a função de uma ação ou conteúdo, indica-se aí a importância estratégica ressaltada e ao mesmo tempo, situações recorrentes de abusos e desvios que necessitam de ser reparados.

Se *'tra le solecitudini'* foi um marco moderno, que evitou a estagnação do avanço e da modernização pertinente na arte sacra católica, por outro lado, as mudanças e rupturas advindas com o Concílio Vaticano II trouxeram inquietações e até mal-entendidos por todo o mundo. Por isso, requereu-se uma ação de esclarecimentos que emergiu em *Musicam Sacram* (1967), dois anos apenas ao fim do Concílio Vaticano II.

Musicam Sacram (1967)

a) Entende-se por **Música Sacra** aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de santidade e de perfeição de forma. b) Com o nome de Música Sacra designam-se aqui: o canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários gêneros, a música sagrada para

órgão e outros instrumentos admitidos e o canto popular, litúrgico e religioso (MS 3).

Duas claras premissas acerca da *sacralidade* da música se apresentam à guisa de definição neste parágrafo inicial do Documento.

De um lado, (a) música criada para o culto divino. Trata-se da arte de agradar a Deus, pelo exercício do Culto. Uma definição teológica, longe de imaginar que a sensibilidade humana seja excluída desta tarefa, o artista deveria, portanto, ter uma espécie de conhecimento do que ‘agrada’ a Deus, e executá-la no Culto.

Bento XVI perguntou: “O que é, enfim, a música? De onde provém e para onde leva?” E respondeu focalizando três fontes da música: a experiência do amor, a experiência da tristeza e o encontro com o divino. A poesia, o canto e a música nasceram da dimensão do amor, de uma nova dimensão da vida e de um toque amoroso de Deus (BENTO XVI, 2015)

‘A poesia, o canto e a música nasceram da dimensão do amor, de uma nova dimensão da vida e de um toque amoroso de Deus’ afirmava o Teólogo alemão, trata-se de algo intrínseco a Deus, sua essência, o Amor (1Jo 4,8). Aqui, simultaneamente, ao contrário do lugar comum do antagonismo entre antro e teocentrismo tão difuso numa historiografia vulgar da modernidade, a sensibilidade humana e a dignidade Divina se encontram no núcleo da produção musical.

E acrescentou: “A qualidade da música depende da pureza e da grandeza do encontro com o divino, com a experiência do amor e da dor. Quanto mais esta experiência for pura e verdadeira, tanto mais pura e grande será a música, que dela nasce e se desenvolve” (BENTO XVI, 2015)

O documento de 1967 refere-se a um conceito mais complexo,

aquela da *'perfeição de forma'*.

Outrossim, mesmo criticado, o conceito de gênio, de *'obra prima'* não estaria por de trás desta característica tão exigente para um produto estético, humano e temporal?

O segundo escalão de conceituação da música sacra elenca todas as possibilidades da produção musicológica que se conhece ao longo da história da música sacra:

Com o nome de Música Sacra designam-se aqui: o canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários gêneros, a música sagrada para órgão e outros instrumentos admitidos e o canto popular, litúrgico e religioso (MS 3).

Uma amplitude que inicialmente poderia arruinar a função de um conceito. Pois, ensina-nos a lógica que maior extensão implica em menor compreensão.

Aqui, o *jeux* em questão é outro, trata-se de incluir as formas do passado (gregoriano, polifonia antiga, órgão...) e as do presente (polifonia moderna, outros instrumentos admitidos, canto popular) ao *acervo permanente* da música sacra.

Durante a recepção das diretrizes do Concílio entendeu-se em alguns ambientes eclesiais e acadêmicos que algumas formas tradicionais deveriam ser eliminadas/inibidas, se, por exemplo, dependessem do latim, ou do uso exclusivo do órgão.

Outro elemento inibidor da tradição musical viria do incentivo à regionalização pastoral, o Concílio incentivou a ideia de cultura local, elaborada a partir da língua e dos costumes locais. Para a implantação do novo, pareceria necessário, a vista de alguns, suprimir o antigo. Uma querela já vista na história, entre clássicos e modernos, no sec. XVIII.

Destaca-se nesta questão, no contexto brasileiro, o desaparecimento quase por completo do órgão, e a diminuição dos corais, que eram vistos, por certas interpretações como um *obstáculo* ao canto da assembleia.

Nada mais festivo e mais desejável nas ações sagradas do que uma assembleia, que, toda inteira, expressa a sua fé e a sua piedade por meio do canto. Por conseguinte, a participação ativa de todo o povo a expressar-se no canto, há-de promover-se diligentemente da seguinte maneira: a) inclua em primeiro lugar as aclamações, as respostas à saudação do celebrante e dos ministros e às orações litânicas; e ainda as antífonas e os salmos; os versículos intercalares ou refrão que se repete, assim como os hinos e os cânticos; b) por meio de uma catequese e de uma pedagogia adaptadas, levar-se-á gradualmente o povo a participar cada vez mais nos cânticos que lhe pertencem, até alcançar a participação plena; c) no entanto, alguns cânticos do povo, sobretudo se os fiéis não estão ainda suficientemente instruídos ou se se empregam composições musicais a várias vozes, poderão confiar-se só ao coro, desde que não se exclua o povo das outras partes que lhe correspondem. Não deve aprovar-se a prática de confiar só ao grupo de cantores o canto de todo o Próprio e de todo o Ordinário, excluindo totalmente o povo da participação cantada (MS 16).

No entanto, a vida musical cristã se equilibra sobre os pilares de uma tradição dinâmica e que se reorganiza no tempo:

O coro - ou “Capela musical”, ou “*Schola Cantorum*” - merece uma atenção especial

pelo ministério litúrgico que desempenha. A sua função, segundo as normas do Concílio relativas à renovação litúrgica, alcançou agora uma importância e um peso maiores. É a ele que compete assegurar a justa interpretação das partes que lhe pertencem conforme os distintos gêneros de canto e promover a participação ativa dos fiéis no canto. Por conseguinte: a) Ter-se-á um Coro, ou “Capella”, ou “Schola Cantorum”, e dele se cuidará com diligência, sobretudo nas catedrais, outras igrejas maiores, nos Seminários e nas Casas de Estudo dos religiosos; b) É igualmente oportuno estabelecer tais coros, mesmo modestos, nas igrejas pequenas (MS 19)

II. Arte Sacra e Inculturação

Papa João Paulo II acolheu de maneira especial a evangelização das culturas: a seus olhos, o diálogo da Igreja e das culturas reveste-se de vital importância para o futuro da Igreja e do mundo. Para ajudá-lo nesta grande obra, o Santo Padre criou um organismo especializado: o Conselho Pontifício para a Cultura. Apoiando-se na convicção de que «*a Encarnação do Verbo foi também uma encarnação cultural*», o Papa afirma que as culturas, analogicamente comparáveis à humanidade de Cristo naquilo que têm de bom, podem desempenhar uma função positiva de mediação para a expressão e irradiação da fé cristã (CTI 4, 1988).

Uma convicção esta é a expressão da Igreja: ‘*a Encarnação do Verbo foi também uma encarnação cultural*’. Uma intuição nascida

desde os primórdios da experiência cristã primitiva, que se encontra com o mundo helenístico e faz dele seu território linguístico (textos do Novo Testamento) e cultural. A identidade judaica do cristianismo antigo, de certa maneira heterodoxa/marginal, não teve dificuldade em contaminar-se de certos aspectos da mentalidade helenista.

E, tudo isso, em contraste com outras experiências religiosas, foi determinado por esta convicção, que o Cristo em seu mistério teândrico compartilhou todas as condições da natureza humana, exceto aquela do pecado original. A crença no Cristo determinará a novidade da cultura cristã.

A cultura insere-se no prolongamento das exigências da natureza humana, como realização das suas finalidades; é o ensinamento da Constituição *Gaudium et spes*. «É próprio da pessoa humana não ter acesso verdadeiro e pleno à humanidade, senão pela cultura, isto é, cultivando os bens e valores da natureza... A palavra cultura, no sentido lato, designa tudo aquilo com que o homem apura e desenvolve os inúmeros dotes do corpo e do espírito». Surgem, assim, diversos campos da cultura: pelo conhecimento e pelo trabalho, o homem aplica-se a submeter o universo; humaniza a vida social pelo progresso dos costumes e das instituições; por fim, traduz, comunica e conserva pelas suas obras e no decurso dos tempos, as grandes experiências espirituais e as maiores aspirações do homem, a fim de que sirvam para o progresso de um grande número e mesmo de todo o género humano (http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1988_fede-inculturazione_po.html)

Cultura, um conceito intrincado e multifacetado. Um desafio

dada exigência de um conhecimento interdisciplinar para debelar sua natureza plurissemântica. Vejamos alguns elementos:

a) *‘A cultura insere-se no prolongamento das exigências da natureza humana, como realização das suas finalidades como realização das suas finalidades’.*

‘Um prolongamento das exigências da natureza humana’, ser humano em senso lato exige a criação da cultura, em toda a sua amplitude. Não bastou à espécie humana realizar-se no universo da natureza animal. A cultura realiza em relação à natureza humana papel de consecução das finalidades próprias da nossa natureza. Ou como afirmou o Concílio: ‘É próprio da pessoa humana não ter acesso verdadeiro e pleno à humanidade, senão pela cultura, isto é, cultivando os bens e valores da natureza’.

b) *‘A palavra cultura, no sentido lato, designa tudo aquilo com que o homem apura e desenvolve os inúmeros dotes do corpo e do espírito’.*

Apurar-se ou desenvolver-se. A cultura torna o potencial humano, social e histórico atual e concreto. A cultura é uma exigência humana, modela seu potencial de bem e mal. Arte, guerra, religião, sociedade...

O sujeito primordial da cultura é a pessoa humana, considerada em todas as dimensões do seu ser. O homem cultiva-se — aqui reside a finalidade primeira da cultura —, mas o faz graças às obras de cultura e graças a uma memória cultural. A cultura designa ainda o meio no qual, e graças ao qual, as pessoas podem crescer.

Outro aspecto, às vezes, controverso ao longo da história da ação da Igreja, enfatizada em alguns desenhos historiográficos modernos é a ideia que o evangelho pode ser uma mensagem intrusa ou forasteira às culturas, com as quais o mesmo Cristianismo se encontrou ao longo de sua trajetória:

Porque transcende toda a ordem da natureza e

da cultura, a fé cristã é, por um lado, compatível com todas as culturas na medida em que estas se conformam com a reta razão e a vontade honesta; e, por outro lado, é um privilegiado fator dinamizante de cultura. Há um princípio que clarifica o conjunto das relações da fé e da cultura: a graça respeita a natureza, ela cura-a das feridas do pecado, conforta-a e eleva-a. A elevação à vida divina é a finalidade específica da graça, mas ela não se poderá realizar sem que a natureza esteja sarada e sem que a elevação à ordem sobrenatural conduza a natureza, no seu próprio domínio, a uma plenitude de perfeição (http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1988_fede-inculturazione_po.html).

Porque transcende toda a ordem da natureza e da cultura, a fé cristã é, por um lado, compatível com todas as culturas na medida em que estas se conformam com a reta razão e a vontade honesta; e, por outro lado, é um privilegiado fator dinamizante de cultura

O pressuposto em dupla face se estabelece a partir da natureza transcendente da Fé Cristã, que dialeticamente não se incompatibiliza com as culturas, e por outro lado, constitui-se um fator de desenvolvimento e evolução das próprias culturas, na medida em que seguiu a melhor intuição da Inculturação.

Por isso, explicitar o conceito de Inculturação norteia ao longo dos séculos a atividade missionária do Cristianismo, e purifica seu olhar de preconceitos e prejulgamentos diante das expressões das culturas. Uma coisa permanece certa, não é inodoro, nem pouco fatigoso este encontro entre o Evangelho de Cristo e as diversas culturas humanas.

O processo de Inculturação pode ser definido como o esforço da Igreja para fazer penetrar da mensagem de Cristo um determinado meio sociocultural, convidando-o a crescer segundo os seus próprios valores, desde que estes sejam conciliáveis com o Evangelho. O termo Inculturação inclui a ideia de crescimento e de enriquecimento mútuo das pessoas e dos grupos, pelo facto do encontro do Evangelho com um meio social. «A Inculturação é a encarnação do Evangelho nas culturas autóctones e, simultaneamente, a introdução destas culturas na vida da Igreja.» (http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_1988_fede-inculturazione_po.html).

Referências

BENTO XVI. **O espírito da música**. Rio de Janeiro: Ecclesiae, 2017.

BENTO XVI. **Em 1º discurso como Papa emérito, Bento XVI fala sobre música**. (4 de Julho de 2015). Disponível em <https://noticias.cancaonova.com/mundo/em-1o-discurso-como-papa-emerito-bento-xvi-fala-sobre-musica/> Acesso 01 de maio de 2019.

DUARTE, F. L. S. *Reinterpretando o Concílio Vaticano II: Impactos da Hermenêutica da Continuidade na música litúrgica católica do presente*. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.13 - n.2, 2013, p. 52-66. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/27996/15950> Acesso 01 de maio de 2019.

FREDERICO, D. C. S., **A Tensão Entre Tradição e Contemporaneidade na Idade Média e no Contexto da Reforma**. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br/28290/a-selecao-de-cantos-para-o-culto-cristao-capitulo-3/> Acesso em 17 de maio de 2019.

JOÃO PAULO II. Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no centenário do Motu Proprio ‘**Tra le Sollecitudini**’ sobre a Música Sacra. Vaticano, 2003.

MAMMI, Lorenzo. *Canticum Novum: música sem palavras e palavras sem som no pensamento de Santo Agostinho*. **Estud. av.**, São Paulo , v. 14, n. 38, p. 347-366, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000100020&lng=en&nrm=iso .Acesso em 17 maio 2019.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MCMAHON, J. M. (ed.) **Musicam Sacram Revisited Essays in Honor of Robert W. Hovda**. Series IV. Silver Spring: Maryland, 2007. Disponível em <https://npm.org/wp-content/uploads/2017/06/HovdaIV.pdf>. Acesso 13 de maio de 2019.

MOURÃO, A. **A música como realidade e como metáfora, nas Confissões de S. Agostinho**. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2008. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/> Acesso 17 de maio de 2019. PIO X. **Tra le Sollecitudini**. *Motu Proprio*. Vaticano 1903.

SAGRADA CONGREGAÇÃO PARA OS RITOS. **Musicam Sacram**. Roma, 1976.

XI SIMCAM - Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas Pirenópolis, 26 a 29 de maio de 2015. Disponível em <https://www.abcoamus.org/documents/SIMCAM11.pdf>. Acesso 01 de maio de 2019.

SILVA V.A, SILVA RCF, CABAU N.C.F, LEÃO E.R, SILVA M.J.P. *Efeitos da música sacra no bem-estar espiritual de familiares enlutados: ensaio clínico randomizado* **Esc Enferm**. USP 51, p. 1-8, 2017.

O PAPEL DA MÚSICA SACRA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Dra. Regina Meirelles

Ao ser convidada para participar do ciclo de palestras no II Congresso Internacional de Música Sacra desenvolvendo o tema “Memória, Identidade e Inculturação” me veio um questionamento básico: memória e identidade são temas que envolvem uma permanência de elementos que fazem parte da cultura de cada povo. No caso específico da Música significa guardar a memória de nossas canções da infância, do que cantávamos nos carnavais passados, dos cantos de trabalho, dos hinos patrióticos que aprendemos na escola, etc. Esses elementos musicais ligados a outros de diferentes espécies como, por exemplo, a culinária de diferentes regiões do nosso país, de sotaques diferenciados, das histórias que contamos sobre nossos heróis e antepassados estabelecem nossa identidade mítica, religiosa, social e cultural. Somos a soma de todos os vínculos atados por nossos ancestrais considerando que já nascemos inseridos, mergulhados na cultura. A palavra Inculturação, entretanto, nos remete para a direção oposta da permanência e do legado herdado. Segundo o dicionário, inculturação revela a qualidade, o estado do inculto, significa exatamente a falta de cultura. Partimos de um paradoxo. Como podemos perder algo com que nascemos e passamos a vida toda cultivando? É como perder parte de nós mesmos. Como se esquecer do caldo de feijão, do cuscuz, do caruru, das festas juninas, do boi de cara preta que nos embalava e tantas coisas tão significativas em nossas vidas?

Nosso tema é exatamente este. Como a música sacra contribuiu para a construção de nossa identidade. Não são atos isolados como este que mencionei que são responsáveis pela totalidade desse processo. A religião acompanha o homem desde os tempos mais primitivos da humanidade. Cada povo, cada indivíduo com suas crenças, construindo um sistema de ideias e práticas que os permitissem lidar com aquilo que não conseguiam entender : o sobrenatural. Entende-se por isso toda a ordem de coisas que ultrapassa o alcance de nosso conhecimento: o sobrenatural é o mundo do mistério, do que não é conhecido, do incompreensível. Segundo Spencer “As religiões, diametralmente opostas por seus dogmas, concordam em reconhecer tacitamente que o mundo, com tudo que contêm e tudo que o cerca, é um mistério que pede uma explicação”; portanto esse mistério está essencialmente “na crença, na onipotência de alguma coisa que vai além da inteligência.”(SPENCER apud DURKHEIM, 2003, p.5)

É certo que o sentimento do mistério não deixou de desempenhar um papel importante em certas religiões, especialmente no cristianismo. Mas é importante salientar que a importância desse papel variou singularmente nos diferentes momentos da história cristã. Há períodos em que essa noção passa a segundo plano e se apaga. Para os homens do século XVII, por exemplo o dogma nada tinha de perturbador para a razão; a fé conciliava-se sem problemas com a ciência e a filosofia. Pascal nos mostra bem isso.

Outra ideia pela qual se tentou com frequência definir a religião é a da divindade a partir de um vínculo que unia o espírito humano ao espírito misterioso no qual o indivíduo reconhecia a dominação sobre o mundo e sobre si mesmo, e ao qual ele queria sentir-se unido. Entendemos a palavra divindade num sentido preciso e estrito, mas a definição deixa de lado grande quantidade de fatos manifestadamente

religiosos. As almas dos mortos, os espíritos de toda espécie com que a imaginação religiosa de tantos povos povoou a natureza, são sempre objetos de ritos e até de um culto regular, no entanto não podemos considerá-los deuses no sentido próprio da palavra.

Existem religiões em que a ideia de espíritos e deuses está ausente ou estes desempenham um papel secundário. Émile Durkheim, por exemplo, cita o budismo que “apresenta-se em oposição ao bramanismo como uma moral sem deus e um ateísmo sem Natureza”. Ele não reconhece um deus do qual o homem dependa e, esta seria no dizer de alguns autores “uma “religião sem deus” (Idem. p.13).

Assim cada religião se estrutura de forma única e particular mas podemos estabelecer também algumas verdades comuns. As crenças propriamente religiosas são sempre comuns a uma coletividade determinada, que declara aderir a elas e praticar os ritos que lhes são solidários. Tais crenças não são apenas admitidas a título individual por todos os membros dessa coletividade, mas são próprias do grupo e fazem sua unidade. Os indivíduos que compõem essa coletividade sentem-se ligados uns aos outros pelo simples fato de terem uma fé comum. Formam uma sociedade cujos membros estão unidos por representarem da mesma forma o mundo sagrado e por traduzirem essa representação comum em práticas idênticas. É isso a que chamamos uma igreja.

Mas se nos limitarmos a considerar as religiões tais como são no presente e como foram no passado, aparece com evidência que esses cultos não são sistemas religiosos distintos e autônomos, mas simples aspectos da religião comum a toda igreja da qual os indivíduos fazem parte. O santo padroeiro dos cristãos é escolhido na lista oficial dos santos reconhecidos pela igreja católica que prescreve também de que maneira cada fiel deve cumprir esse culto particular.

Foi propósito da música em seu início, o evocar emoções coletivas,

o atuar como estímulo para o trabalho; para o gozo sexual e para a guerra. A música era um meio para atordoar ou excitar os sentidos, um meio de prender por encantamento ou impelir à ação. Esse poder da música, de produzir emoções coletivas, de igualar emocionalmente as pessoas, tem sido útil às organizações militares e religiosas. De todas as artes, a música é a que dispõe de maior capacidade de nublar a consciência, de embriagar, de criar uma obediência cega e, naturalmente, de provocar ânsias de morrer.

Todas as instituições religiosas- e a Igreja Católica Romana, mais do que qualquer outra- tem sistematicamente explorado esse poder peculiar à música. A Igreja católica, no início da Idade Média, não pedia à música que ela fosse “bela”, muito pelo contrário. A função da música, naquela época, era de levar os fiéis a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade e diluindo-os numa coletividade submissa. Na verdade cada homem se via em face dos seus próprios pecados individuais, mas a música o fazia ver-se em face do pecado universal e do desejo universal de redenção. Segundo Fischer (1977) o “conteúdo da música era o mesmo: você é uma criatura ínfima, desamparada e pecadora; identifique-se com os sentimentos de Cristo e será salva” (FISCHER, 1977, p. 213).

O propósito dessa música deveria ser o de criar um estado de espírito definido, a fim de que a comunidade trabalhasse em consonância com tal estado de espírito; sua função devia ser menos a de “expressar” um sentimento, que a de produzi-lo. Pode-se tentar estabelecer que o “conteúdo” de semelhante música não reside apenas no seu interior, mas também em algo fora dela: é uma síntese de expressão e efeito, um encontro de sons e ouvintes. Estabelece-se o que Durkheim (2003) chamava de um “estado de efervescência”, às vezes mesmo de delírio, nessa transfiguração onde o indivíduo deixa de existir e passa

a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões cometidas, reafirmam-se as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em grupo, isto é “o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais ».(DURKHEIM, 2003,p 247).

Como toda religião é composta de representações e práticas rituais, os pesquisadores iniciaram seus estudos a partir da religião totêmica, procurando as noções elementares que estão na base dessa religião e nos mitos dessas sociedades mais primitivas como a de nossos indígenas e de outros povos primitivos como os nativos australianos, por exemplo. Os indivíduos que compõem essas sociedades se consideram ligados por um laço de parentesco formando um grupo preponderante que é o clã. Cada clã tem seu totem que lhe pertence em particular: dois clãs diferentes de uma mesma tribo não podem ter o mesmo totem. Cultuam os antepassados, criaram seus mitos de origem que são narrativas que contam sua história, associando a música as suas práticas religiosas.

Para se demonstrar essa hipótese, do papel da música nas sociedades simbólicas, deve-se passar pela análise da música em relação aos mitos. Lévi-Strauss (1971) procurou mostrar que a música tornou-se nas sociedades, o substituto dos mitos. Para ele, isto se dá, exatamente, no momento da invenção da *fuga*, forma de composição polifônica, idêntica à estrutura do mito.

As imagens totêmicas são sagradas mas não somente elas; existem seres humanos que também são objetos de ritos em virtude das relações que mantêm com o totem. A razão dessa santidade pessoal é que o homem acredita ser ao mesmo tempo um homem no sentido usual da palavra, mas também um animal ou uma planta da espécie

totêmica. Cada indivíduo tem uma dupla natureza pois nele coexistem dois seres: um homem e um animal. O homem tem algo de sagrado e os talentos ou virtudes que possui, como a coragem ou o talento musical também são dons sagrados.

O caráter sagrado é no mais alto grau contagioso, estendendo-se, portanto, do ser totêmico a tudo que com ele se parece. Os sentimentos religiosos que o animal inspirava transmitia-se às substâncias de que ele se alimenta e às coisas que se assemelham a ele, aos seres diversos com os quais está constantemente em contato. É assim que pouco a pouco se associaram aos totens e subtotens, e se constituíram nos sistemas cosmológicos que classificaram as sociedades primitivas. Finalmente o mundo inteiro se viu partilhado entre os princípios totêmicos da mesma tribo. Segundo Durkheim:

Agora nós explicamos de onde vem a ambiguidade que as forças religiosas apresentam quando aparecem na história, de que maneira elas são físicas e humanas, morais e materiais ao mesmo tempo. Elas são forças morais por serem construídas inteiramente com as impressões que esse ser moral que é a coletividade desperta nesses outros seres morais que são os indivíduos; elas traduzem, não a maneira pela qual as coisas físicas afetam nossos sentidos, mas o modo como a consciência coletiva age sobre as consciências individuais. Sua autoridade não é senão uma forma da influência moral que a sociedade exerce sobre seus membros. Mas, por outro lado, por serem concebidas sob formas materiais, elas não podem deixar de ser vistas como muito próximas das coisas materiais. Elas dominam, portanto, os dois mundos. Residem nos homens, mas, ao mesmo tempo são os princípios vitais das coisas. (DURKHEIM, 2003, p.231).

Ainda segundo o autor as técnicas e as práticas mais diversas, tanto as que regulam o funcionamento da vida moral (direito, ética,

belas-artes) quanto as que servem à vida material e as ciências são direta ou indiretamente, derivadas da religião. Podemos afirmar que as práticas do culto religioso têm, por função aparente, estreitar os vínculos dos fiéis a seu deus, no entanto, elas ao mesmo tempo estreitam realmente os vínculos que unem o indivíduo à sociedade da qual é membro, já que o deus não é senão a expressão figurada da sociedade.

Criador, o músico modifica a realidade do mundo. A distinção entre músico e não-músico constitui, sem dúvida, uma das primeiras divisões do trabalho, uma das primeiras diferenciações sociais da história da humanidade, antes mesmo que a hierarquia social aparecesse. Xamã, curandeiro, músico. Sobre estes caem os primeiros olhares da sociedade. O músico faz parte do processo de sacrifício, canalizador da violência. A identificação original *magia- música- sacrifício- rito* explica esta posição do músico na maioria das civilizações: às vezes excluído (rejeitado, abaixo da hierarquia social) e outras sobre-humano (o gênio, a figura adorada e divinizada).

Nas civilizações da Antiguidade, o músico é freqüentemente um escravo, algumas vezes, um intocável. Mesmo no século XX, o Islamismo interdita aos fiéis, comer à mesma mesa que um músico. Na Pérsia, a música foi muito tempo uma atividade reservada aos prostituídos. Ao mesmo tempo, as religiões antigas produziram as castas dos músicos-sacerdotes, organizadas em torno dos mitos, dos poderes sobrenaturais e civilizatórios dos músicos. Orfeu aprisionava os animais e transplantava as árvores; Amphion enfeitiçava os peixes. Os poderes medicinais da música criaram os músicos- terapeutas: Pitágoras curava os possessos, assim como David curou Saul da loucura tocando sua harpa. Montesquieu percebera que a música entre os gregos era um prazer necessário à pacificação social, um modo de mudança do que não fosse compatível

com os bons costumes. A música aparece primeiramente, como preenchendo uma função muito precisa na organização social, conforme um código que Attali denomina de “sacrificial”, codificação que lhe dá um sentido, uma operacionalidade.

A música é um dos meios de perceber o mundo. Uma ferramenta do conhecimento. Para muitos ela é profética porque anuncia com antecedência e nitidez as mudanças sociais que pouco a pouco se instalam na sociedade. Ela reflete a construção da sociedade; é a parte audível das vibrações e dos signos que formam as sociedades. A música explícita, se puder ser compreendida, todas as faces da vida social das quais as regras se inscrevem: a sexualidade, a família, a política, a religião, etc.

No momento de construção do sagrado a música fazia crer. Toda a história da música tonal se resume em uma tentativa de fazer crer a uma representação consensual do mundo, para tomar o lugar da ritualização perdida, para imprimir nos espectadores a fé em uma harmonia da ordem. José Subirá (1953) em sua obra sobre a história da música espanhola cita o trabalho de Marius Schneider - *El Origen Musical de los Animales Símbolos en la Mitología y las Esculturas Antiguas* para relatar uma das primeiras conotações simbólicas em relação ao conteúdo da música na criação do sagrado:

No sistema de correspondências míticas todos os elementos que simbolizam uma mesma idéia, são agrupados: assim, por exemplo, ao tom de *Mi* correspondem a dor, o matrimônio, o dever, o boi, a vaca, o *flamenco*, a fecundidade, os ritos da chuva, o canto melismático. Bem, o canto flamenco é um canto doloroso, melismático, no modo de *Mi*, cuja contrapartida indica ainda atualmente, que é uma canção que serve para chamar a chuva. Assim pois, o nome *flamenco*

dado ao “canto jondo” espanhol, se explica sensivelmente por sua correspondência simbólica com o animal chamado flamenco, que habitava em outros tempos toda a costa mediterrânea” (SUBIRÁ, 1953, p.18).

A música não é inocente: ela traz a marca de seu tempo. Através dos códigos que estruturam os ruídos e suas mutações, se anuncia uma prática e uma leitura teórica nova. Segundo Attali (1977) seu propósito é: “estabelecer a história dos homens, a dinâmica da economia e a história de ordenar os ruídos nos seus códigos; prever a evolução de um pelas formas do outro; interpenetrar a economia e a estética; mostrar que a música é profética e que a organização social é seu eco”. (ATTALI, 1977, p.11). Ela é anúncio, porque, as mudanças se inscrevem no ruído mais rapidamente do que na transformação da sociedade. Nos seus estilos e na sua organização, ela avança sobre a sociedade, porque explora, através de um código dado, todo o campo do possível mais rapidamente que a realidade material poderia fazer. Toda música pode ser definida como um ruído colocado em forma de código (conforme as regras prevalentes) de sonoridades supostamente conhecidas do ouvinte, em um determinado espaço de tempo. Escutar a música é receber uma mensagem.

Certamente, o tambor e o canto, foram durante muito tempo, portadores de sentidos lingüísticos. Entretanto, a mensagem musical não tem um sentido se se atribui artificialmente uma significação, a quaisquer sons, fato esse que a reenvia, quase sempre, ao discurso hierárquico. A música tem, de fato, uma significação muito mais complexa. Se o som vale como um fonema, por suas relações com os outros, ele está além dessa relação, atrelado a uma cultura; o “sentido” da mensagem musical se exprime globalmente, na sua operacionalidade e não em uma

significação determinada pela justaposição de cada elemento sonoro. Sua função principal depende de sua adequação misteriosa a um código de poder, da maneira pela qual participa da cristalização da organização social, em uma ordem. Essa função é ritual: a música é criadora da ordem política, por ser uma forma menor de sacrifício.

René Girard (1972) estabelece que a maioria das sociedades antigas viviam sob o terror da identidade, da rivalidade e portanto de uma violência sem limite : a “violência essencial”. Para se opor a essa destruição dos sistemas de diferenças sociais, todas as sociedades construíram os poderes, políticos ou religiosos, bloqueando esta disseminação da violência, pela designação de um bode expiatório, cujo sacrifício real ou simbólico, viria polarizar toda a violência potencial para recriar as diferenças, uma hierarquia, uma ordem, uma sociedade estável. Poder e submissão. Deus e nada.

Mostrar que a música, antes de mercadoria, é simulacro de sacrifício do bode expiatório, e que tem, como este, a mesma função, exige estabelecer dois postulados: de um lado, o barulho é violência - ele incomoda, desarruma. Fazer barulho é romper uma transmissão, decapitar, matar. De outro lado, a música é canalização do barulho e portanto, simulacro do sacrifício. Assim sendo é sublimação, exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo, criação da ordem social e da integração política. Na origem da idéia religiosa, na maioria das culturas, existe o tema do barulho, de sua escuta e sua colocação em uma forma. No Velho Testamento, o homem compreende o barulho, a partir do pecado original, e os primeiros barulhos que entende são os passos de Deus. Então, a música se inscreve como comunicação, através desse som fundamental, ameaçador, *como prece*. Ela, aliás, é dada com função explícita de *tranqüilizar*: toda a musicologia tradicional a analisa como a organização de um pânico controlado, transformação

da angústia em alegria, da dissonância em harmonia. Leibnitz dizia que “os compositores utilizavam freqüentemente os acordes dissonantes para excitar, e para inquietar o ouvinte, que ansioso pelo desenlace que estes propunham, experimentava uma sensação de alegria quando tudo entrava em ordem” (LEIBNITZ apud SERRES, 1996, p.389).

A música trabalha com o racional e o irracional. Ela opera como metáfora do sagrado e tem sido evocada para manipular níveis de consciência. O conceito de metáfora baseado na movimentação, no deslocamento do evento, nos parece adequado para desenvolver a idéia da música que se transporta modificando sua linguagem desde um contraponto canônico, passando pela polifonia, pelo atonalismo para chegar ao nosso século plena no sentido de sua liberdade. Qualquer música pode ser considerada sacra, se assim a considera sua comunidade. Canções populares e profanas foram apropriadas por clérigos e diáconos à condição de música sacra, da mesma forma tornadas eruditas por compositores de todas as épocas.

Referências

- ATTALI, Jacques. *Bruits*. Paris, Presse Universitaires de France, 1977.
- DURKHEIM, Émile. *As Formas elementares da vida religiosa*. São Paulo, 1ª ed. Ed. Martins Fontes, 1996.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro, Ede. Zahar, 1977.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Homem nu*. Plon :Mythologiques, 1971
- SERRES, Michel. *Don Juan ou le palais des merveilles*. Les Études philosophiques, nº 3, 1966.
- SUBIRÁ, José. *História de la Música Española e Hispano Americana*, Barcelona, Salvat Edit., 1953.

QUANDO FALTAM AS PALAVRAS: GLOSSOLALIA, *JUBILUS* E MÚSICA

AT LOSS FOR WORDS: GLOSSOLALIA, *JUBILUS* AND MUSIC

João Guilherme Ripper

Introdução

Este breve artigo pretende examinar a glossolalia e o *jubilus*, duas manifestações do espírito Cristão nascidas em épocas distantes entre si, mas que guardam semelhanças e parecem surgir pelo mesmo motivo: a incapacidade da criatura de expressar-se adequadamente através da palavra quando encontra-se em estado místico diante do Criador.

A Glossolalia aparece nas escrituras e em textos patrísticos como a “oração dos anjos”, “oração em línguas” ou “dom de línguas”. Aparentemente trata-se de dois dons diferentes, ou dois aspectos distintos do mesmo dom. O primeiro refere-se à oração sem o suporte de palavras, como Paulo descreve em sua Epístola aos Romanos, 8:26: “Assim também o Espírito socorre a nossa fraqueza. Pois não sabemos o que pedir como convém; mas o próprio Espírito intercede por nós com gemidos inefáveis”. O segundo conceito do “dom de línguas” parece estar ligado à habilidade de falar ou entender diferentes idiomas como ocorre em Pentecostes e é relatado em Atos 2: “Como, pois, os ouvimos, cada um, na nossa própria língua em que somos nascidos? Partos e Medos, Elamitas e os que habitam na Mesopotâmia, Judéia, Capadócia, Ponto e Asia, e Frigia e Panfília, Egito e partes da Líbia, junto a Cirene, e

forasteiros romanos, tanto judeus como prosélitos, Cretenses e árabes, todos nós temos ouvido em nossas próprias línguas falar das grandezas de Deus”.

Abordarei a glossolalia como resultado da insuficiência das palavras na experiência religiosa utilizando os conceitos de inculturação e linguística que o filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945) formula em sua obra seminal “Linguagem e mito”. Convidarei o leitor a fazer um salto de quatro séculos para encontrar o nascimento de um fenômeno musical que julgo semelhante à glossolalia: a introdução de uma longa melodia ornada sobre a última vogal da palavra Alleluia, conhecida como *jubilus*. É a primeira vez que a música sacra litúrgica expande-se para além do suporte da Palavra. Apresentarei alguns textos escritos pelos Padres da Igreja nessa época abordando a questão e, por fim, buscarei possíveis ligações entre as origens da glossolalia e do *jubilus*.

A oração em línguas nas Epístolas de São Paulo

A “oração em línguas” é mencionada na na Epístola de São Paulo aos Romanos e na Primeira Epístola aos Coríntios. Aos Romanos a referência é curta, limitada a um breve versículo. Aos Coríntios, ao contrário, Paulo desenvolve um amplo argumento sobre a prática, a necessidade de sua interpretação para o bem da comunidade e expressa sua preferência pelo edificante dom da profecia: “Pois aquele que fala em línguas, não fala aos homens, mas a Deus. Ninguém o entende, pois ele, em seu espírito, enuncia coisas misteriosas. Mas aquele que profetiza fala aos homens: edifica, exorta, consola. Aquele que fala em línguas edifica a si mesmo, ao passo que aquele que profetiza edifica a assembleia. Se oro em línguas, o meu espírito está em oração, mas a minha inteligência nenhum fruto colhe. Se há quem fale em línguas, falem dois ou, no máximo, três, um aptos o outro, e que alguém as interprete.

Se alguém julga ser profeta ou inspirado pelo Espírito, reconheça, nas coisas que vos escrevo, um preceito do Senhor. Por conseguinte, irmãos, tenha em alta conta o dom da profecia e não impeçais que alguém fale em línguas” (I Cor 14).

A explicação aprofundada que Paulo apresenta à comunidade cristã de Corinto parece estar ligada à secular tradição local do oráculo. A cidade pertencia originalmente à Grécia antes de ser conquistada pelos romanos em 146 a.C. Desenvolveu-se economicamente como colônia e cem anos depois tornou-se a capital da província de Achaea. A 10 Km de distância do Golfo de Corinto fica a cidade de Delfos, que era considerada o centro do mundo pelos antigos gregos. Lá, foi edificado o famoso Templo de Apolo no século VIII a.C. cujo oráculo era consultado em períodos de guerras, invasões, pestes, seca, etc. No pátio do templo está inscrita a famosa máxima délfica: “Conhece-te a ti mesmo”.

A Pitonisa, sacerdotiza do templo, subia no banco em tripé e, em êxtase hipoteticamente causado pelo vapor que emanava de uma fissura no chão, proclamava sua profecia. A forma de seu discurso é matéria de especulação: sons desarticulados, versos em hexâmetro ou idiomas estrangeiros. Os registros pictóricos em vasos e afrescos mostram intérpretes, chamados “Osioi” (Consagrados), sentados junto à Pitonisa, o que aponta para o fato de que o oráculo necessitava de tradução. O rito de divinação de Delfos tinha pontos em comum ao processo descrito por S. Paulo: o oráculo ininteligível pronunciado pela Pitonisa em transe e a indispensável interpretação dos “Osioi”.

Inculturação em Roma

Por tendência natural ou estratégia política, os romanos sempre foram permeáveis à cultura estrangeira. A convivência com os gregos conquistados trouxe à capital império filosofia, costumes sociais,

idioma, música e a religião. Os deuses gregos entraram no panteão romano no século V a.C. em um contínuo processo de sincretismo. Os romanos adotaram a prática grega de cultuar conceitos abstratos como Fortuna, Paz e Concórdia. Tudo isso levou o poeta Horácio (65 a.C - 8 a.C.) a escrever que “a Grécia conquistada conquistou por sua vez o seu selvagem vencedor e introduziu as Artes no agreste Lácio”.

Os Romanos entraram em contato pela primeira vez com o Templo de Apolo em 394 a.C. Em 217 a.C., após a desastrosa derrota na batalha contra Cartago, foi anulada oficialmente qualquer distinção entre os deuses gregos e romanos. A relação com Delfos tornou-se especialmente próxima no período do imperador Adriano, no século II a.C. Quando Constantinopla foi fundada em 324 d.C., um grande número de tesouros artísticos foi transferido para a Capital do Império no Oriente, como o assento em tripé do Templo de Apolo.

O caráter universal, católico, das epístolas do romano Paulo afastam a ideia da vinda do Messias para a salvação exclusiva de um povo eleito, conforme algumas correntes judaizantes do Cristianismo primitivo. Sob esta ótica, a carta de Paulo e sua longa tese sobre a “oração em línguas” parece utilizar-se da inculturação como ferramenta de instrução e pregação à comunidade Cristã de Corinto cuja cultura incluía o oráculo e da divinação.

A inculturação da “oração em línguas” não significa que tenha ocorrido um sincretismo do cristianismo primitivo com a religião greco-romana. O monoteísmo judaico-cristão cresceu à margem dos panteões politeístas de Grécia e Roma, além de sempre representar um desafio à dominação, porque excluía *a priori* o culto ao imperador. Por outro lado, a convergência de potências semelhantes como Júpiter e Zeus, Juno e Hera, Hermes e Mercúrio, etc. parece ter sido um processo sincrético natural na história das duas maiores civilizações mediterrâneas.

É na linguística que encontraremos a explicação para a origem comum das palavras desconexas proferidas em transe pela Pitonisa em Delfos e os “gemidos inefáveis” provocados pela intervenção do Espírito Santo (Rom 8:26).

Glossolalia e pensamento não discursivo

O conceito de “pensamento mítico” na obra de Ernst Cassirer estende-se ao pensamento religioso. Toda relação com o divino é condicionada e mediada pela linguagem, que em determinados estados alterados de consciência mostra sua debilidade e insuficiência de expressão.

Quando S. Paulo escreve “Aquele que profetiza fala aos homens: edifica, exorta, consola. Aquele que fala em línguas edifica a si mesmo, ao passo que aquele que profetiza edifica a assembleia”, ele toca em um problema fundamental que afeta todas as religiões: a passagem da experiência individual para a experiência social.

No centro da questão está a Palavra, que ocupa uma posição suprema nos relatos da Criação: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (Jo 1: 1); “E disse Deus: Haja luz, e houve luz (Gen 1:3). Mesmo antes da era cristã já se concebia “Deus como ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo e usou a Palavra como meio de expressão e meio de criação”.

Entretanto, desde os primórdios as formas de construção da linguagem parecem muitas vezes inadequadas à conformação religiosa (ou mítica, como quer Cassirer). Encontramos melhores condições de expressá-la em um tipo de disposição ou estado mental que é contrário ao pensamento lógico e articulado. Enquanto o pensamento discursivo tende a expansão, à concatenação e à conexão do particular com categorias gerais, o pensamento não discursivo tende à condensação, à

concentração e à caracterização isolada.

A experiência mística é única, individual e desconhece um vocabulário capaz de defini-la em sua totalidade. Não há nada perto ou fora da experiência com o qual possa ser comparada. Sua presença toma totalmente o ser. Por conseguinte, aqui a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, mas está misturada a este conteúdo em unidade indissolúvel.

A intuição é concentrada em um só ponto e surge daí uma formulação verbal, um complexo fonético desprovido de sentido externo. Segundo Cassirer, desaparece a correspondência entre significante e significado. Em lugar de uma “expressão mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a “imagem” e a “coisa”, entre o som e o objeto.

O complexo fonético não surge como signo de um objeto pois ele torna-se o próprio objeto. O Eu recebe impressões sensíveis do encontro com o Não-Eu (Divindade) e não encontra na palavra uma expressão adequada ou mesmo possível. Toda a luz se concentra em um único ponto, o ponto focal da “significação”, ao passo que tudo o quanto se acha fora deste centro focal permanece praticamente invisível. A “oração em línguas” é o completo fonético sem significado, mas que tudo significa. “Pois aquele que fala em línguas, não fala aos homens, mas a Deus. Ninguém o entende, pois ele, em seu espírito, enuncia coisas misteriosas.” (I Cor 14)

Glossolalia, *jubilus* e literatura patrística

Quatro séculos depois, o fenômeno é abordado pela literatura patrística. Com o concílio de Niceia em 325, o Cristianismo entra em sua fase chamada de proto-ortodoxia e busca de unidade doutrinária. Individualiza-se e diferencia-se cada vez mais do Judaísmo, afastando-

se de correntes cristãs heréticas que não paravam de surgir na região do Mediterrâneo. Os Padres da Igreja, grandes responsáveis por esta consolidação em seus escritos, afirmam que o dom de línguas é a habilidade concedida por Deus de se falar idiomas estrangeiros com o fim de levar a Palavra a todas as nações. O eixo da discussão desloca-se para caráter temporário do dom quando individual (glossolalia), limitado ao passado histórico, ou permanente e disponível a todos os Cristãos.

Santo Agostinho em seus Sermões do Tempo Litúrgico escreve “todos os presentes haviam aprendido um único idioma. O Espírito Santo desceu, eles ficaram repletos dele e começaram a falar em diferentes idiomas. Eusebius de Emesa, morto em 359, escreve: “Mas quando Deus concedeu a habilidade para homens ignorantes para escrever os Evangelhos, deu igualmente a língua Romana aos Galileus, e a linguagem do mundo aos apóstolos, para a pregação, admoestação e exortação de todas as nações .

A oração em línguas como glossolalia já não aparece dos textos patrísticos e será retomada somente no início do século XX pelo movimento Neo-Pentecostal. Entretanto, é justamente no século IV que o fenômeno ressurgiu sob a roupagem do canto litúrgico. Datam dessa época os primeiros registros do *jubilus*, uma sequência melódica ricamente ornada em que a derradeira sílaba “a” de Alleluia é prolongada em vocalize. Importante notar que, até aquele momento, a música Cristã limitava-se ao serviço da Palavra. O *jubilus* representa o aparecimento da música sacra privada de sua sustentação verbal.

Por volta de 385, Agostinho descreve o canto do *Jubilus* em seu “Comentário sobre o Salmo 32”: “Não procures palavras, como se pudesse explicar em que Deus se compraz. Canta com júbilo. Cantar bem a Deus é cantar com júbilo. O que quer dizer: cantar com júbilo? Entender, não poder explicar com palavras o que se canta no coração. Pois, aqueles que

cantam na colheita, na vinha, em algum trabalho pesado, começando a exultar de alegria por meio de palavras do cânticos e estando repletos de tanta alegria que não podem exprimi-la, deixam as sílabas das palavras e emitem sons jubilosos. O júbilo é som significativo de que o coração está concebendo o indizível. E diante de quem é conveniente tal júbilo senão diante do Deus inefável? Inefável é aqui de que é impossível fala. E se não podes falar e não deves calar, o que resta senão jubilar? O coração rejubila sem palavras e a imensidão do gáudio não se limita a sílabas. “Cantai bem com júbilo”.

Diversos outros autores patrísticos discutem este fenômeno como Marcus Terentius Varo (pré-Cristão), Hilário de Poitiers e Sidonius Apollinaris. Compositores medievais recorreram a esses autores, especialmente a Agostinho, para justificar a liberdade do *jubilus* e pesquisadores de hoje os consideram como as primeiras testemunhas dessa prática litúrgica.

Parece-me evidente a origem comum da glossolalia e do *jubilus do Alleluia* a partir do processo da gênese linguística proposto por Ernst Cassirer. A musicóloga Solange Corbin em seu livro “L’Église à la conquête de sa musique” aponta outras influências, sugerindo a semelhança entre *jubilus* e os cantos entoados pelos Hazan nas sinagogas. Acrescenta que o vocalize já era praticado no mundo hebraico e grego; cita o livro “Origines du chant romain” de Amédée Gastoué (1873-1943) para afirmar que os vocalizes do *jubilus* têm origem nos cultos gnósticos praticados no Egito desde antes da era Cristã. Alguns autores chegam a sugerir que os Padres da Igreja consideravam a expansão melismática do Alleluia como a incorporação da “oração em línguas” à liturgia. Se assim for, estaríamos diante de uma nova inculturação, desta vez de práticas de correntes Cristãs não ortodoxas.

É curioso notar que com o passar dos séculos, os trechos com

jubilus do Alleluia foram se tornando tão longos que em alguns casos já não podiam mais ser memorizados pelos cantores. Ganharam então textos não-bíblicos, discursivos, doutrinários, cujas palavras ajustavam-se à melodia sílaba a sílaba e acabaram por constituir-se em cantos independentes do Alleluia original. São as chamadas Sequências, cuja mais conhecida é “Veni Sancte Spiritu”, ainda hoje cantada na celebração de Pentecostes.

Conclusão

E, assim, voltamos ao início, onde especulamos que a “oração em línguas” e o *jubilus do Alleluia* nascem quando nos faltam as palavras para exprimir a intensidade emocional da contemplação mística. Ainda que este trabalho aponte para a total inadequação do pensamento discursivo ao universo espiritual, poderemos, ainda segundo Cassirer, recorrer sempre ao pensamento metafórico, poético, onde o poder figurativo da Palavra renova-se constantemente, transforma-se em expressão artística e torna-se esteticamente livre. Falo de poesia e pelas linhas da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breiner Andresen coloco o ponto final neste artigo:

“Deus é no dia uma palavra calma
Um sopro de amplitude e de lisura”

Referências

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Editora Perspectiva, Rio de Janeiro, 2000.

CORBIN, Solange. *L'Église à la conquête de sa musique*. Gallimard, Paris, 1960.

CORBIN, Solange. *La musica cristiana: dalle origini al gregoriano*. Jacka Book, Milano, 1987.

EMESA, Eusebius de, apud Keneth B. Welliver. *Pentecost and the Early Church: Patristic Interpretations of Acts 2*. Ph.D. dissertation, Yale University, 1961.

FARNELL, Lewis. *Cult of the Greek States, Vol. IV, 1907*. In website: <https://www.history.com/topics/ancient-greece/delphi>

GARLAND, Robert. *Greece and Rome: an Integrated History of the Ancient Mediterranean*. In Audio-livro: Great Courses, 2008.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Tinta-da-China, Rio de Janeiro, 2018.

POIRIER, John C.. *The Tongue of Angels: The Concept of Angelic Languages in Classic Jewish and Christian Texts*. Mohr Siebeck, Tübingen, Alemanha, 2010.

SANTO AGOSTINHO. *Patrística: Comentários aos Salmos 1-50*. Editora Paulus, Rio de Janeiro, 1995.

SAINT AUGUSTINE. "Sermon on the Liturgical Seasons". Edmund Hill, translator. In: *The Works of Saint Augustine*. Edited by John E. Rotelle. New Rochelle, New York: New City Press, 1990.

COMUNICAÇÕES



UM PANORAMA DA MÚSICA SACRA DO SÉCULO XX: FUNDAMENTOS DE UMA POÉTICA COMPOSICIONAL CATÓLICA

Marco Antônio Ramos Feitosa

Esta comunicação consiste na exposição da tese de doutorado, intitulada “Um panorama da Música do Século XX: fundamentos de uma poética composicional católica”, realizada sob orientação do Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas (UNIRIO) e cuja defesa ocorreu em janeiro de 2018. A tese apresenta o processo de fundamentação e desenvolvimento de uma poética composicional em conformidade com a doutrina católica, a partir de três diretrizes fundamentais que ilustram um panorama da música sacra do século XX: a primeira corresponde aos fundamentos teóricos, estabelecidos através de uma revisão bibliográfica acerca do sagrado e da música sacra; a segunda aos fundamentos canônicos, decorrentes de uma leitura dos documentos normativos da Igreja Católica sobre a música sacra; e a terceira aos fundamentos musicais, obtidos por meio de discussões e análises de obras variadas do repertório musical sacro do período em questão. Ao final, são também apresentados os memoriais dos produtos artísticos como resultado das aplicações composicionais de todo esse arcabouço poético-musical.

Nesse sentido, a comunicação está dividida em quatro partes sucintas que correspondem aos quatro capítulos da tese, de acordo com os seus respectivos conteúdos.

No capítulo “1. Fundamentos teóricos: a gênese de uma poética”, fizemos não só uma revisão bibliográfica da música sacra enquanto gênero musical, mas também do próprio conceito de sagrado, considerando desde os aspectos semânticos e etimológicos dos termos correlatos, até mesmo questões de ordem sociológica, filosófica e teológica.

No capítulo “2. Fundamentos canônicos: a música sacra nos documentos da Igreja Católica”, realizamos um levantamento dos principais documentos da Igreja Católica acerca da música sacra, trazendo à tona tudo aquilo que julgamos ser mais relevante e interessante no que diz respeito à atividade composicional, a fim de estabelecer alguns dos parâmetros e distinções do que seria ou não aceitável dentro do âmbito religioso.

No capítulo “3. Fundamentos musicais: um panorama da música sacra do século XX”, buscamos ilustrar como renomados compositores exploraram algumas das inúmeras e variadas técnicas composicionais surgidas no decorrer do século XX, dentro do vasto gênero musical sacro, evidenciando importantes inovações estéticas, através de obras referenciais. Utilizamos como critério para a escolha das obras a sua relevância diante do contexto histórico e o seu conteúdo musical, na medida em que apresentassem processos composicionais ou outros aspectos considerados interessantes e que permitissem estabelecer relações com a prévia fundamentação teórica.

No capítulo “4. Aplicações composicionais: produtos artísticos”, apresentamos os memoriais composicionais das obras correspondentes aos produtos artísticos, que foram escritas tendo por fundamento todo o escopo teórico discutido ao longo da tese, numa espécie de síntese criativa, dentre as quais se incluem: Pater Noster (2017), O sertão de ser tão só (2015-2016), Missa Nupcial (2014) e Missa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida (2012). Neste capítulo, buscamos apresentar

algumas das características mais relevantes das obras, seja do ponto de vista de sua estruturação musical, evidenciando desde os processos e materiais composicionais empregados até a própria forma, seja de sua poética musical, trazendo à tona aspectos mais subjetivos relativos às motivações artísticas, preferências estéticas e estratégias composicionais.

A TRANSFORMAÇÃO DO ORGÃO COMO ARTEFATO MUSICAL EXPRESSIVO SEGUNDO OS PADÕES DA ESTÉTICA MUSICAL DO SECULO XIX

Antonio Henrique de Souza Santos

O estudo de órgão guarda peculiaridade em relação ao funcionamento dos tipos de instrumento¹ e suas características fônicas e anatômicas. Investigações acerca de recursos expressivos da escola francesa de órgão do século XIX e sua realização no ato da performance leva-nos a refletir sobre duas questões: (1) a prática pianística e sua influência no âmbito da composição musical para órgão do séc. XIX. Nessa época, a inclusão de elementos da escrita pianística/sinfônica como escalas, arpejos e trechos virtuosísticos no contexto da literatura organística, levou à necessidade do estudo de piano na formação de um organista que pretendia dedicar-se ao estudo do repertório organístico do séc. XIX (OCHSE, 2000); (2) o processo de transformação do órgão como artefato musical expressivo. (BECKFORD, 1997) descreve sobre a evolução do órgão, partindo da análise da estrutura física do órgão clássico francês, até a constituição do chamado órgão sinfônico pelo *organeiro*² Aristides Cavallé-Coll, no

1 Referência ao órgão efetivamente acústicos, de tubos, e ao órgão eletrônico que funciona por meio de circuitos eletrônicos, e digitais, cujo funcionando se dá pela informática. (BALLESTEROS, 2014, p. 148)

2 Construtor de órgão.

século XIX. Os órgãos construídos pelo organeiro Cavallé-Coll, nesse período, obedeceram a uma nova concepção, se comparado com o Órgão Clássico Francês. Foram o resultado de um processo evolutivo, fruto das transformações que ocorriam na sociedade francesa no âmbito político, social e no campo da estética musical.

No que se refere aos aspectos político e social, impõem-se duas questões preponderantes. Primeiramente, à época, a França vivia um processo de transformação, tendo em vista a ocorrência da revolução francesa, em 1789. Johnson, (1990, p. 42), indica que esse foi um dos eventos motivadores para o desenvolvimento do órgão como instrumento, tendo em vista, que muitos instrumentos foram destruídos pelos movimentos revolucionários. Ao serem reconstruídos, seguiram nova concepção de construção, por exemplo: órgãos dotados com maior capacidade de volume sonoro, possibilidade de contraste de timbre e dinâmica. Instrumentos seguindo outra configuração de formato anatômico da pedaleira e melhoria na tração das teclas dos teclados. Em segundo, Sung (2012, p.8) aponta a interação entre Cavallé-Coll e Cesar Franck (1822- 1890), na criação de uma nova configuração de órgão, provocando mudanças na prática interpretativa e na literatura organística. O contato de Franck com esses instrumentos foi de considerável importância para o desenvolvimento de suas obras composicionais para órgão, sendo ele nomeado como representante artístico da empresa de construção de órgãos de Cavallé-Coll.³ (BECKFORD, 1997, p. 13-15) apresenta a *Grande Pièce Symphonique*, classificando-a como a primeira sinfonia escrita para órgão.

Evidencia-se a intenção que vigorava na arte de construção de órgãos no século XIX, em torná-los um artefato musical semelhantemente expressivo, tal qual o piano. Devido a esse fato, certamente, levaram os

3 Johnson, op. cit. p. 80.

organeiros a desenvolverem instrumentos cada vez mais expressivos, tornando-se necessárias diferentes abordagens técnicas, e, com isso, houve a otimização do mecanismo de ataque às teclas dos teclados e a introdução do dispositivo da caixa expressiva, que facultou a gradação do seu volume sonoro.

Referências

BALLESTEROS, Domitila L. *O Órgão Eletrônico e o Órgão de Tubos na Prática Religiosa Organística da Cidade Do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro, 2014. 317f. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, RJ, 2014, p. 148.

BECKFORD, Richard E. *The Organ Symphony: Its Evolution in France and Transformation in Selected Works by American Composers of The Twentieth Century*. Louisiana, 1997. 101 f. Doctor of Musical Arts in The School of Music. University and Agricultural and Mechanical College, USA, 1997. p.1-25.

JOHNSON, Bruce R. *The Rise of The French Organ Symphony. With special reference to the works of Alexandre Guilmant and Charles-Marie Widor*. Grahamstown, 1990. 559f. Doctor of Philosophy. Rhodes University, Grahamstown, South Africa, february, 1990, p. 1-85.

OCHSE, Orpha. *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*. Indiana. USA: Indiana University Press, 2000. 270p.

SUNG, Anna. *The Cavaillé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces*. Arizona, 2012, 42f. Doctor of Musical Arts. Arizona State University, USA, December, 2012.

JOSÉ ALPHEU LOPES DE ARAÚJO (1871-1941), UM CÔNEGO NO INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA

Thadeu de Moraes Almeida

No dia 26 de outubro de 1915, o Cônego José Alpheu Lopes de Araújo dirigiu na Catedral do Rio de Janeiro um repertório organizado por compositores ligados ao Instituto Nacional de Música. A solenidade religiosa aludia ao jubileu de prata do Cardeal Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, sagrado bispo sob a imposição do cardeal Mariano Rampolla, na Basílica São João de Latrão, em Roma. Sob a direção do cônego, a *Schola Cantorum* Santa Cecília executou obras do então diretor do INM, Alberto Nepomuceno, *Missa (Kyrie, Glória, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei)*; dos professores: Francisco Braga, *Prelúdio*; Henrique Oswald, *Andante*; e Arnaud de Gouveia, *Offertório*; e dos ex-alunos: Homero de Sá Barreto, *Ecce Sacerdos Magnum*; e Glauco Velásquez, *Elevação*. Lopes de Araújo nasceu em Fortaleza, Ceará, e foi ordenado sacerdote em 1894, em Roma. Quando retornou ao Brasil, exerceu seu sacerdócio na matriz de Santana e na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro. Sua vida sacerdotal estava atrelada às práticas musicais, em sua paróquia formou um coro de meninos e lecionou canto coral na escola de música Arcângelo Corelli. Em 27 de maio de 1924, o Ministro de Estado da Justiça e Negócios Interiores, em nome do Presidente da República o nomeia para exercer, interinamente, o

lugar vago de professor de órgão e harmônio, cadeira que antes ocupada por Alberto Nepomuceno. Dois meses antes, havia sido nomeada para exercer, também interinamente, o cargo, a professora Grace Calwell. Por motivo desconhecido deixou o cargo repentinamente. Um ano após, em concordância com o art. 291 do regulamento aprovado pelo decreto n. 16.753, de 31 de dezembro de 1924, o presidente da república, Artur Bernardes, o nomeou para o lugar de professor catedrático da cadeira de órgão e harmônio do Instituto Nacional de Música. Cargo que deixou de ocupar em 1940, quando se aposentou. Poucos são os trabalhos que elucidam sua atuação em prol à música sacra e o papel que desenvolveu durante anos no ensino da prática organística.

A PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO COM COROS EVANGÉLICOS: DA UTILIZAÇÃO DE KITS COMO MÉTODO DE ENSAIO

Pedro Marcos Florencio Pereira

O presente trabalho se atentará a uma prática em igrejas evangélicas brasileiras, em relação à preparação de repertório através dos chamados *kits* de ensaio, que são materiais produzidos por um setor da indústria fonográfica referentes à CDs com gravações cantadas de cada naipe, de todos os naipes juntos e ainda, gravações apenas dos instrumentos (*playbacks*) assim como letras e partituras onde regentes, coristas e instrumentistas estudam e executam o repertório.

Pretende-se aqui, apresentar um breve panorama sobre a relação/comercialização dos agentes trabalhadores envolvidos na produção destes materiais, coristas e regentes com esta prática coral, tendo como base a especificidade de preparação de repertório a partir destes materiais e ainda a relação destes para possíveis dificuldades e benefícios em relação à construção destes repertórios. Questões como utilização deste material para melhor compreensão da prática; ensaios de naipe e sua relação com a sonoridade; possíveis divergências entre os materiais gravados e os registrados e suas problemáticas nas dinâmicas de ensaio, também foram investigados no percorrer desta pesquisa.

Através desta investigação será possível possibilitar compreensões sobre a gênese desta relação, assim como as possíveis dificuldades de

musicalização e construção de repertório nas igrejas e a partir disso, analisar questões que podem contribuir na formação musical dos agentes participantes de coros. O presente trabalho pretende também provocar e discutir questões ainda não muito exploradas em literaturas relacionadas ao tema.

Um breve panorama

A escolha do tema relaciona-se ao fato de que já tenho inserção neste contexto como corista e posteriormente como regente há alguns anos, conhecendo mais proximamente sobre este método de ensaio. A presente investigação nasce então, de uma prática minha no coro da Igreja de Deus em Colubandê – São Gonçalo desde 2007, pela direção da regente titular desta denominação. Nesta época, eu estava estudando piano na escola de música Villa-Lobos no centro do Rio de Janeiro e entrei no coro sob orientação da minha professora por estar procurando desenvolver minhas habilidades relacionadas à percepção musical. Meus pais já faziam parte deste coro e então, eu já conhecia indiretamente o trabalho pelos *kits* de ensaio. Quando entrei no coro, recebi um CD da linha do baixo (classificação dada pela regente) e um “letrário”⁴.

É importante salientar que se trata de um método utilizado por diversas denominações evangélicas pelo Brasil, desde segmentos pentecostais aos batistas, e que para existir depende de muitos componentes, como o compositor, os próprios responsáveis pelas entregas, assim como produtor e ainda ao grupo que se utiliza do

4 Este termo é comum em algumas comunidades cristãs que utilizam estes materiais, mas não possui significação em qualquer dicionário. É na verdade, uma espécie de hinário de determinada cantata, contendo as letras de cada movimento. Estas seções possuem o nome da peça, indicações de solistas, indicações dos momentos em que o coro precisa cantar e outras que o responsável pela produção achar conveniente acrescentar.

material como regentes, coristas e instrumentistas. Becker (1997), buscando estabelecer uma relação completa dos tipos de pessoa cuja ação contribui para o resultado obtido sobre algum mundo definido como arte, sugere:

(...) esta relação poderia incluir desde as pessoas que concebem o trabalho - compositores ou dramaturgos, por exemplo -, as que o executam – como músicos e atores -, as que fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução – fabricantes de instrumentos musicais, por exemplo -, até as que vão compor o público do trabalho realizado – frequentadores de teatro, críticos, etc. (BECKER, 1997, pag. 9).

Embora eu busque trazer uma visão mais ampla deste universo assim como os agentes componentes do mesmo, esta pesquisa também tem como base uma investigação relacionada aos sujeitos que atuam mais diretamente na produção de som. Para isso, trago a concepção de Becker (1997) sobre *mundos artísticos*: “Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo.” (BECKER, 1997, pág.9).

A possível sustentação deste *mundo artístico* pode estar relacionada à intenção performática dos grupos utilizadores dos *kits*, ou seja, a expectativa sobre o dia em que se apresentará determinado repertório. É de fato esta intenção, que valida e viabiliza este universo, pois, liga-se diretamente à realização de uma produção musical e religiosa.

Sobre o momento da performance e suas demandas, Seeger (2008) nos elucida:

Nem os músicos, nem a audiência são as únicas

pessoas envolvidas na performance. Existem os administradores dos negócios, os administradores do transporte, os donos dos clubes noturnos, os engenheiros de som, bombeiros, policiais, recepcionistas e seguranças. (SEEGGER, 2008, pág. 255).

O presente trabalho não tem a intenção de investigar a criação do método, mas convém admitir que este modelo de produção de materiais contribuiu para o surgimento de outras empresas de mesmo cunho comercial. Dados empíricos demonstram que o responsável pela elaboração deste método de formatação de estudo e preparação de repertório no Brasil, chamava-se Waldenir Carvalho. Em uma entrevista publicada em 25 de junho de 2015 no *youtube*⁵ pelo cantor e diretor da empresa *Águila Records* chamado Vittor Borges, que naquela situação era o próprio entrevistador, o maestro Waldenir conta um pouco de sua experiência. Ele nasceu em um de abril de 1942 em Campos de Goytacazes e foi criado na Terceira Igreja Batista desta mesma cidade. Já aos doze anos, cantava no naipe de tenores do coral local onde pôde estudar teclado e órgão. Aos quinze anos começou a demonstrar uma insatisfação com o repertório realizado nas igrejas e até então, sentia a necessidade de ouvir algo mais “dinâmico” e contemporâneo. Posteriormente deixou um emprego no interior para trabalhar com música no centro do Rio de Janeiro. Nessa mesma época, tinha terminado o curso de inglês e se preocupou em exercitar a língua. Por orientação de um amigo professor da Universidade de Vitória chamado João Lucas ele passou a fazer tradução de hinários cristãos dos Estados Unidos. Waldenir então escreveu para Wayne Cooper, um arranjador de um

5 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=dpNWYpcl3ys&t=3s> (acessado em 31/05/19).

famoso grupo vocal masculino americano chamado “King’s Heralds” em atividade desde 1927 que têm como foco, a execução de música *gospel* e foram um dos grupos vocais precursores da música a *capella*⁶. Waldenir recebeu então três hinários para coro masculino deste arranjador e então iniciou as traduções dos mesmos para o português. A partir disso começou a publicar essas traduções e passou a encomendar mais materiais de compositores e arranjadores americanos.

Ainda em Campos de Goytacazes, Waldenir Carvalho dirigia um grupo vocal chamado “Coral Sul-Americano”. Observando métodos de ensaio em outras igrejas, Waldenir acreditava que os regentes perdiam muito tempo ensinando cada naipe por vez. Teve então, a ideia de gravar cada linha de voz separadamente em fitas cassete e distribuía ao seu grupo para que estudassem antes dos ensaios. Com a utilização deste procedimento o maestro Waldenir alcançou resultados mais rapidamente, tendo verificado ser esta, em sua opinião, uma boa forma de se preparar repertório.

Conta então, casos de regentes que não sabiam ler nem nomear qualquer nota musical e que através da distribuição destes materiais passaram a preparar cantatas inteiras com seus próprios coros. Abro um espaço para relatar uma vivência pessoal: quando entrei no coro da Igreja de Deus em Colubandê, passei a possuir um contato mais próximo com a regente titular. Soube ao longo do tempo que ela não possuía formação musical formal, mas que ao longo de muitos anos de experiência com coros em igreja, passou também a preparar cantatas inteiras por este método.

Buscando compreender um pouco mais sobre o caminho que o material perpassa até chegar ao corista, levando em consideração o seu

6 A cappella é uma expressão de origem italiana que significa música vocal solo ou de grupo sem acompanhamento instrumental.

surgimento, busquei elaborar um diagrama de blocos para buscar uma melhor demonstração:

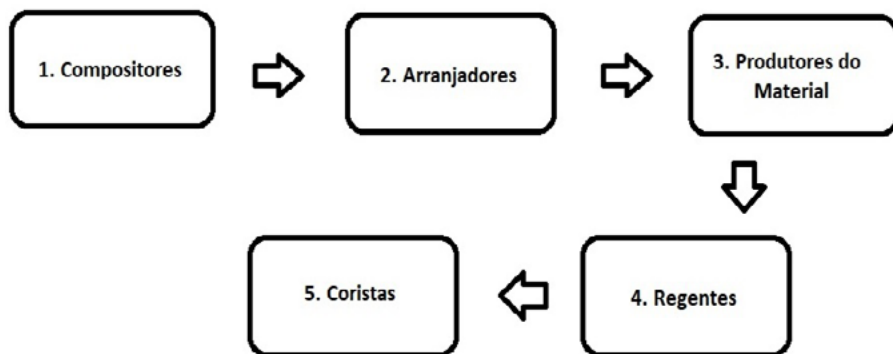


Diagrama de Blocos

A situação elaborada acima sugere o caminho que o material percorre quando uma determinada empresa encomenda a obra de compositores estrangeiros e ainda na maioria dos casos é arranjada por outro compositor. Em situações em que o compositor é brasileiro e\ou produtor do material, esses caminhos evidentemente diminuem.

É importante atentar ao fato de que música é uma mensagem que possui significados culturais vinculados às experiências emocionais das pessoas e cuja aceitação está diretamente ligada ao gosto. “Nas igrejas evangélicas de quaisquer denominações, o discurso da música ainda se torna mais impactante por se unir ao texto cantado” (VIEIRA, 2012, pág. 24), ou seja, muito da conexão afetiva que os membros de determinada denominação religiosa têm ante a uma prática musical pode estar relacionada às suas crenças, sempre sendo testificadas pelas canções entoadas. Sendo assim, universos musicais assim como suas respectivas performances, possuem aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no porquê pessoas

fazem e apreciam certas tradições musicais (SEEGER, 2008, pág. 256) e ainda, “o ato de fazer música em conjunto é um ato de forjar e manter a comunidade”. (COOK, 2007, pág. 777).

A utilização dos kits por regentes e coristas e problemáticas no processo de construção do repertório

A partir do momento em que os *kits* chegam à posse do regente, o mesmo distribui este material aos coristas. Geralmente os coristas levam seus respectivos CDs e “letrários” ou partituras para casa e estudam durante a semana. Muitas vezes os coristas formatam os áudios para tipos de arquivo em que é possível o estudo de sua linha de voz em drives portáteis.

Buscando saber mais sobre a sustentação deste trabalho e como as igrejas adquirem verba para a compra destes materiais, também entrei em contato via mensagem com Ana Oliveira, bacharel em regência coral pela Escola de Música da UFRJ e ministra de louvor na Igreja Batista da Abolição em Piedade. Expus meu interesse em acompanhar o trabalho dela para me aprofundar em minha pesquisa e perguntei então sobre como o material é viabilizado em sua igreja e se existia alguma forma de trabalho específico para a compra de todos os itens necessários à preparação e realização das apresentações. Ela me respondeu que a igreja disponibiliza verba para as compras e que há um planejamento anual para as principais apresentações que ocorrem durante o ano, sendo elas: na Páscoa e no Natal. Geralmente o grupo começa a se mobilizar entre janeiro e fevereiro para a organização das compras da cantata ou musical de Páscoa e entre junho e julho para a cantata ou musical de natal.

Quando perguntei também a Ana Oliveira sobre quais eram as principais características do coral que ela dirigia, ela me disse que o coro

é de modalidade mista e que possui em torno de quarenta vozes sendo o perfil variado entre jovens e idosos. Este dado é importante, pois confirma a realidade de uma demanda de prática coral em que se reúnem componentes com diversas especificidades, produzindo interações e trocas culturais. Por isso é possível afirmar que “a atividade de canto coral é uma atividade socialmente democrática, pois pode ser realizada por diferentes pessoas de diversas idades ou estilos.” (CARMINATTI, 2010, pág. 85).

Quanto à configuração dos coros, percebe-se certa flexibilidade em relação à faixa etária. Embora as igrejas evangélicas tenham trabalhos específicos de departamentos conforme a faixa etária, os coros que se apresentam nessas datas comemorativas, abarcam uma grande faixa de idade dos indivíduos.

Em busca sobre eventuais deficiências que o material ou o procedimento através do mesmo poderiam gerar, obtive a resposta da Ana Oliveira relatando que por algumas vezes, o CD de determinado naipe em algum momento pode conter divergência em relação ao que está escrito na partitura e que o grupo e a regente só perceberam tal divergência no decorrer do ensaio, pois costuma guiar-se apenas pelas partituras.

Cook (2007), ao relatar sobre uma produção de 1987 por Pearl Opal de um disco compacto onde havia a gravação remasterizada do “Cruxifixus” da Petite Messe Solennelle de Rossini, feita no Vaticano em 1902 e intitulada por “Alessandro Moreschi: o último castrato”, mostra algumas problemáticas de interpretação do próprio Moreschi, revelados por um estilo altamente desconhecido de produção vocal pela possível falta de controle do intérprete. Destaca ainda que esta experiência, havia sido a primeira de Moreschi com este tipo de registro e que o acompanhador ao piano devia estar no extremo oposto da

sala, interrompendo o sentido de conjunto dos artistas. Conclui o relato afirmando que a performance gravada pode não ter sido totalmente representativa de como Moreschi normalmente cantava.

Este simples relato nos revela as possíveis problemáticas num processo de gravação musical e o quanto estas, influenciam na performance dos artistas. No caso dos coristas que se utilizam de qualquer material gravado acrescenta-se o fato de que naturalmente, no processo de estudo, o corista busca imitar à sua maneira, a voz que está sendo escutada, podendo trazer dificuldades ao conjunto em relação à homogeneização da sonoridade.

Dentre as formas de ensaio é possível perceber, que nas igrejas em que ocorre este método, há ensaios gerais e por naipes separados. Muitos dos coristas não conseguem se preparar individualmente para os ensaios, sendo este um dos motivos para que ocorram os ensaios de naipe. Percebe-se ainda que de maneira recorrente, há uma excessiva prática desses ensaios. Seria uma espécie de indução prática do método de utilização, que pode ser gerada pela própria forma seccionada em que o material é elaborado e produzido. Surgem então dificuldades de se amalgamar o timbre de um coro que se utiliza deste método, pela própria forma como se constrói o repertório. Os naipes dos coros por estudarem por muitos ensaios separadamente dos outros naipes, podem acabar consolidando um timbre específico e daí surge a dificuldade do regente em timbrar o coro de maneira geral. “A homogeneidade é um dos mais importantes aspectos coletivos da sonoridade coral e, por isso, precisa ser trabalhada incansavelmente pelo regente nos ensaios.” (FERNANDES, KAYAMA e ÖSTERGREN, 2006, pág. 46).

Outra questão importante é que assim como um compositor do passado concebia suas obras em termos de sonoridades musicais de sua época, assim fazia um compositor do século XX e no nosso caso, também

os compositores da atualidade. (DART, 2000, *apud* FERNANDES, KAYAMA e ÖSTERGREN 2006, pág. 51). O regente deve então, compreender o contexto em que se compõe determinado repertório e buscar explorar com o grupo, possibilidades tímbricas que se adequem ao repertório trabalhado.

Ana Oliveira também fez algumas críticas a algumas produções, mas reconhece que os coristas que se disponibilizam a estudar, absorvem com mais rapidez o repertório proposto e que o material também é de grande valia, por ser possível apresentar algumas peças de cantatas, por exemplo, ao longo do ano.

Considerações finais

É inexorável admitir a importância dos *kits* de ensaio e que os mesmos proporcionam uma intensa vivência musical em muitas comunidades evangélicas por todo o Brasil. Além disso, a prática de comércio destes *kits* gera uma série de trabalhos e interações sociais importantes aos produtores e outros profissionais envolvidos para que o produto chegue aos consumidores.

É possível perceber que este tipo de metodologia também viabiliza a preparação de determinados repertórios de forma prática com coros amadores e que também é possível ajustar e adaptar formas de ensaio conforme demanda e necessidade de cada coro e denominação.

Muitas dificuldades também são encontradas durante o processo como aponta a investigação. Desde problemas de produção como o próprio material, até dificuldades metodológicas de ensaio e musicais, podendo estar relacionados à própria forma como o repertório é construído. Problemas estes que podem se relacionar a falta de estudo individual dos coristas e possível excesso de ensaios por naípe.

É importante que o regente reforce o papel do desempenho

para a agregação de experiências e amadurecimentos musicais diversos com os seus coros e também, que todo o processo de se preparar determinado repertório, demanda de muito esforço, dedicação e um grande desenvolvimento de habilidades e vivências diversas e extramusicais.

Referências

BATE PAPO Musical feat Waldenir Carvalho - por Vittor Borges. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpNWYpcl3ys&t=3s>
Acessado em: 31/05/19.

BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”, In: VELHO, Gilberto. Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 9-26.

CARMINATTI, J. da S. y Krug, J.S. (2010). A prática de canto coral e o desenvolvimento de habilidades sociais. Pensamiento Psicológico, vol.7, n.14, 81-96.

COOK, Nicholas. Changing the musical object: approaches to performance analysis. In: Music’s Intellectual History: Founders, Followers and Fads, ed. Zdravko Blazekovic (New York: RILM, forthcoming) p. 775 – 790, 2007.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. Per Musi – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 13, p. 33-51, 2006.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. Revista Música Hodie, vol 6 – nº1 – 2006.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Cadernos de Campo, São Paulo, n.17, p.237-259, 2008.

VIEIRA, Carlos Eduardo da Silva. O gosto pelo canto coral protestante no Brasil: histórias e tensões em um campo musical. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2012.

“IMITANDO” DIES IRAE EM LÍNGUA GERAL NA LETRA E/OU NA MÚSICA? UM DOCUMENTO DA AMAZÔNIA, [175-]

Fernando Lacerda Simões Duarte

Ruth Monserrat

Cândida Barros

Introdução

Ao longo do processo de dominação europeia da Amazônia, diversas ordens religiosas católicas se empenharam em promover a difusão do catolicismo romano, que viria a se tornar a religião oficial na então colônia. As ordens e sociedades mais recorrentes foram jesuítas, carmelitas, franciscanos e beneditinos. Há de se registrar, entretanto, que estas não foram as únicas a atuar no atual território brasileiro. Mercedários de origem espanhola, capuchinhos da Bretanha e religiosos que ocuparam bispados até a Independência ampliaram ainda mais o espectro da atuação dos religiosos no país.

Para garantirem o acesso da mensagem religiosa aos povos originários – com todas as relações de dominação inerentes a esta realização –, os religiosos se valeram, dentre outras coisas, da música. Prova disto é a alegação de dom Pero Fernandes Sardinha que, embora tenha proibido aos missionários a apropriação de instrumentos musicais indígenas para fins de missionação (WITTMANN, 2011), reconhecia na música e nas fontes de emissão sonora um poderoso chamariz à dita conversão ao afirmar que: “Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá

uns órgãos porque este gentio é amigo de novidades, muito mais há de se mover por ver dar um relógio e tanger órgãos, que por pregações e admoestações” (SARDINHA apud KERR, 2011, p. 21). O pedido de Sardinha foi realizado em 1552 parece ter sido rapidamente considerado, uma vez que cerca de sete anos depois foi instituído oficialmente no bispado de São Salvador da Bahia o primeiro cargo de organista em solo brasileiro. O padre jesuíta Simão de Vasconcellos (1597-1671) foi ainda mais específico, ao sugerir a assimilação da música e dos instrumentos de origem europeia:

Assi que vencidas as difficuldades dos ritos he muito pera louvar a Deos, ver nesta gente o cuidado com que os já Christãos, acodem a celebrar as Festas, e Officios divinos. São afeiçoadissimos a musica; e os que são escolhidos pera Cantores da Igreja, prezão-se muito do officio, e gastão os dias, e as noites em aprender, e ensinar outros. Saem destros em todos os instrumentos músicos, charamelas, frautas, trombetas, baixões, cornetas, e fagotes: com elles beneficião em canto de orgão Vesperas, Completas, Missas, Procissões, tão solemnes como entre os Portugueses (VASCONCELLOS, 1865, p. 120).

Entre os carmelitas, o uso da música no processo de dominação religiosa da Amazônia também se revelara deveras eficiente:

No rio Negro não era diferente. Ali também os missionários ensinavam os índios a cantarem. Frei Antônio de Araújo conta que em Mariuá, onde Frei José da Madalena era missionário, na igreja indispensavelmente se canta o terço

de N. S. todas as tardes, além de outras muitas devoções que nela exercitam e cantam os seus Aldeanos e nos Sábados, Domingos e dias Santos os faz cantar também Missa [...] Frei Francisco de Santo Elias, vigário provincial dos carmelitas, a respeito da devoção mariana na aldeia de São Paulo dos Cambebas, em março de 1746 testemunhava: *com muita devoçam cantaõ todos os dias de tarde na Igreja o Terço a Nossa Senhora, e nos Domingos o fazem em Procissam pela Aldeia com a ladainha da mesma Senhora no fim, e a Salve Raynha, Ave Maris Stæla, Stæla Cæli e as Antiphonas, O Gloriosa Domina, Sub tuum præsidium, Virgo Maria, Tota pulchra es; e na mesma forma cantaõ a Missa que o Padre Missionario diz todos os Domingos, dias Santos, Paschoas, e Festas de Nossa Senhora com a Antiphona Veni Sanctæ Espiritus, e Asperges me no principio ao uzo Carmelitano, tudo officiado pelos mesmos Indios com suas Opas vestidas que para esse fim lhes mandou fazer* (SANTIN, 2012).

Neste espírito de tradução cultural e de criação de ferramentas eficientes para chamar os “gentios” e fazê-los sair das selvas para os aldeamentos, foram produzidos diversos dicionários, catecismos e adaptadas canções, para que a mensagem cristã alcançasse os indígenas. Um destes textos é o códice “Prosódia” que, embora não tenha assim sido nomeado em frontispício ou folha de rosto, inicia com esta expressão: “declaro, q nesta peq. Prosodia da lingoa [...]” ([PROSODIA], [175-], f. 1). Embora sem autoria definida, é possível supor ter sido escrito por um missionário da Assistência Germânica da Companhia de Jesus (PAPAVERO; PORRO, 2013). Ademais, *Prosodia* foi também o nome do dicionário português-latim do jesuíta Bento Pereira, com várias edições

entre os séculos XVII e XVIII: *Prosodia in vocabularium bilingue, latinum et lusitanum* (PEREYRA, 1723), razão pela qual se optou por denominar de *Prosódia* também o códice recolhido à Academia de Ciência de Lisboa.

Neste trabalho, são trazidas à discussão duas supostas canções, em língua geral, que trazem referência uma referência de origens no repertório gregoriano. Ambas têm a indicação de imitação de um canto gregoriano, a saber, o *Stabat Mater* e o *Dies Irae* – sequência empregada em missas fúnebres ou “de *Requiem*”. Em virtude de o manuscrito não conter a partitura ou qualquer indicação musicográfica das duas canções, o objetivo deste trabalho interdisciplinar entre musicologia e linguística históricas é interpretar se o ato de imitação indicado pelo autor no códice teria sido na letra e/ou na música. O primeiro exercício de análise realizado – e que aqui se apresenta – foi centrado na canção “Do Dia final, imitando o *Dies Illa*” ([PROSODIA], [175-]). Orientaram a investigação e o processo de reconstrução criativa do canto gregoriano em língua geral o seguinte problema: a versão latina se manteve como matriz na composição e estruturação do texto na língua geral? A fim de responder a tal questão, procedeu-se à tradução do texto da língua geral para o português, bem como da versão latina, realizando-se uma comparação entre eles.

Em relação à música, a primeira pergunta dizia respeito a ter sido empregado nas práticas musicais daquele momento o canto gregoriano, repertório polifônico ou *contrafactum* de canções populares sobre o texto gregoriano. Sem uma resposta exaustiva, passou-se a questionar quais indícios poderiam levar a afirmar ou a afastar a hipótese de adequação do texto em língua geral ao *Dies Irae*. Assim, buscou-se proceder a uma análise prosódica e uma tentativa de criação de uma versão dos versos iniciais sobre a melodia gregoriana. Tal análise considerou os acentos métricos do texto e sua relação com as alturas graves ou agudas

(MATTOS, 2014), bem como a acentuação do texto latino, uma vez que o canto gregoriano não tem a acentuação moderna com tempos fortes e fracos claramente definidos, tampouco indicações de dinâmica tais como ocorrem no repertório dos séculos XVIII ao XXI.

Este trabalho foi organizado, portanto, de modo a considerar o códice e a autoria, passando-se então ao lugar da música nas atividades religiosas jesuíticas e às análises empreendidas.

O Códice “Prosódia” e as questões em torno de uma possível autoria

A canção sacra “Do Dia Final” integra o códice recolhido à Academia de Ciência de Lisboa, catalogado na Série Azul sob o número 569. O título na folha de guarda do manuscrito traz a informação: “Dicionário da língua falada por índios do Brasil”, tendo sido anotado por uma segunda mão, com uso de grafite e não de tinta ferrogálica, que era praxe à época da feitura do manuscrito. O termo que o autor utiliza para designar sua obra é “Prosodia”.: “declaro, q nesta peq. *Prosodia* da lingua [...]” ([PROSODIA], [175-], f. 1, itálico nosso). *Prosódia* contém um dicionário português - língua geral, lista de partes do corpo, narrativas rimadas de temas do cotidiano, além de uma série de canções sacras.

A entidade custodiadora do documento não identificou sua autoria, local de produção ou data. Pequenas passagens do manuscrito oferecem, contudo, indícios de sua circulação e eventual datação, bem como a identificação da sociedade religiosa à qual pertencia o missionário:

a) Canções em devoção à memória de Santo Inácio e São Francisco Xavier;

b) A referência à missão do Aricará ou Arucará – localizada na capitania do Xingu – inscreve o documento no âmbito da atuação dos

jesuítas do Estado do Grão Pará e Maranhão (LEITE, 1943);

c) As idiossincrasias no registro do português – como chamar “padroeiro” de “patrueiro” – mostram que seu autor não tinha domínio dessa língua. O mesmo ocorre em outras passagens: “affadicado” (por afadigado) e “Benignidade” (benignidade) (MONSERRAT, 2015)

As edições e estudos da documentação dos jesuítas da Europa Central na Amazônia (PAPAVERO, PORRO, 2013; ARENZ, PRUDENTE, 2017) levam a identificar esse missionário sem domínio do português como possivelmente um dos doze de padres da Assistência Germânica da Companhia de Jesus que estiveram na Amazônia entre 1750 e 175, anteriormente à expulsão da Ordem pelo Marquês de Pombal.

“Imitando”: a estrutura textual de *Dies Irae*

A letra da canção “Do dia Final” conservou a organização estrófica em tercetos com rima AAA, semelhante à versão latina de *Dies Irae*. O texto em língua geral é composto de dezessete estrofes, ao passo que a versão latina possui dezenove. A diferença nos números de estrofes se deve à ausência dos dois versos que constituem o *Lacrimosa* – estrofes 18 e 19 da versão latina – na versão em língua geral. Tal ausência não foi incomum, entretanto, na Europa, uma vez que Mozart e Verdi trataram os dois versos faltantes como obras musicais ou unidades cerimoniais apartadas, o *Lacrimosa*.

A tradução para o português das três estrofes iniciais do “Dia Final” indica que seu autor procurou manter no interior do terceto em língua geral uma aproximação do conteúdo teológico da versão latina (Tab. 1):

<p>[1] <i>Äé ára çupí icoërái, Opábenhé mbäé ocái, David, Sibillabé oçapucái.</i></p> <p>[1] Aquele dia em verdade pesado Todas as coisas arderão David e Sibilla gritarão</p>	<p>[1] Dies iræ! dies illa Solvat sæclum in favilla Teste David cum Sibylla!</p> <p>[1] Dia da Ira, aquele dia Em que os séculos se desfarão em cinzas, Testemunham David e Sibila!</p>
<p>[2] <i>Opacatú abá ocykié, Tupã Iesus öür ramé, Tecómonhangne pabenhé.</i></p> <p>[2] Todos os seres terão medo Quando Deus Jesus vier Fará justiça a todos</p>	<p>[2] Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!</p> <p>[2] Quanto temor haverá então Quando o Juiz vier Para julgar com rigor todas as coisas!</p>
<p>[3] <i>Mimbý goaçú ocendú pabē, Oiopý Caräibebé; Pejór ëi', Iesu robaké.</i></p> <p>[3] Todos ouvirão a grande bozina, Um anjo a tangerá Venham, diz, para diante de Jesus</p>	<p>[3] Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.</p> <p>[3] A trompa espargue o poderoso som pela região dos sepulcros, convocando todos ante o Trono.</p>

Tabela 1. Comparação entre os textos do “Dia Final” e do “Dies Irae”.
Traduções de Ruth Monserrat.

Observa-se que o missionário acomodou metáforas fixadas do discurso cristão sobre o Juízo Final – trono/rei/juiz – somente para a figura de Jesus. A passagem em que os anjos tocam a trombeta é explicitada, contudo, por um instrumento musical nativo, a grande bozina ou grande flauta (*mimbý goaçú*).

“Imitando”: a música do “Dia Final”

O primeiro aspecto a ser destacado ao se tratar da prática musical dos religiosos inicianos nos processos de missionação é que esta foi fruto de sucessivas relações de poder que possibilitaram, ao tempo do códice, que tais religiosos contrariassem o desejo de seu fundador. Nos primeiros documentos da Companhia de Jesus, o uso da música não era lícito ou desejável no cotidiano dos padres e irmãos inicianos, daí surgindo a expressão “Jesuita non cantat”: “não se deveriam usar, na missa e em outras cerimônias sacras, nem o órgão e nem o canto” (HOLLER, 2007, p. 1). Ao longo do tempo, entretanto, negociações e concessões levaram tais religiosos a empenharem-se no uso da música, sobretudo nas localidades remotas onde se encontravam em missão. Disto resultou que alguns jesuítas chegaram até mesmo a ser compositores, como foi o caso de Domenico Zipoli (1688-1726), atuante na América Espanhola, do belga Louis Lambilotte (1796-1855) e, já no século XX, do francês Joseph Gelineau (1920-2008), que se tornou um dos grandes modelos para a música católica posterior ao Concílio Vaticano II.

Ao tempo da elaboração do códice aqui estudado – século XVIII – algumas composições sobre o texto *Dies Irae* poderiam ser destacadas, como a de Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743). Se Mozart e Verdi viriam a tratar o *Lacrimosa* como texto independente, Joseph Haydn, Lorenzo Perosi e Pitoni o trataram de maneira integrada ao *Dies Irae*. Não seria então o caso de se pensar o uso de música polifônica coral nas missões nos idos dos Setecentos? A resposta parece ser negativa, uma vez que, apesar dos esforços iniciais dos inicianos em favor da música, os indígenas pouco puderam dedicar-se a ela com o passar do tempo:

Impulsionou-a [a arte da música, o padre Antônio] Vieira e, no § 15 da lei orgânica das Aldeias, instituiu verdadeiras escolas de canto coral e de música instrumental. Para isto, gastou

dinheiro, comprou instrumentos, e ainda alguns viu, no colégio do Pará, o P. João Daniel. Mas afastado Vieira e renovada a legislação em moldes de menos protecção ao índio, a vida social ficou reduzida a quási unicamente ao regime de serviço. E os colonos gostavam mais de ver os índios a remar canoas e a trabalhar nas suas fazendas do que dados a dedilhar e assoprar instrumentos músicos, entregues ao desinteresse da arte. Em todo caso, a lei de Vieira manteve-se até o fim, e aqui e além, quando os Padres podiam, organizavam festas instrumentais e solenes; e além dos córos e estudos de solfa, para os próprios Jesuítas, criaram formalmente aulas de música para alunos, da classe média e superior, nalguns Colégios do Centro do Brasil, em particular no de Belém da Cachoeira, Baía (LEITE, 1943, p. 294-296).

Assim, a opção por uma reconstrução criativa do “Dies Illa”, que o texto em questão imitaria, se baseou na gênese gregoriana, ou seja, no cantochão silábico que reveste o texto. Deste modo, procedeu-se a uma comparação entre as prosódias musicais dos textos latinos e em língua geral, conforme ilustração que segue (Ex. 1).

Quis est ille qui tollit animas? Qui tollit animas? Qui tollit animas?
 Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es...
 Qui tollit animas? Qui tollit animas? Qui tollit animas?
 Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es...
 Qui tollit animas? Qui tollit animas? Qui tollit animas?
 Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es...
 Qui tollit animas? Qui tollit animas? Qui tollit animas?
 Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es... Tu es...

- U - U - U - U	- U ² - U ² - U - U	- U ² - U ² - U - U	8-8(11)-8(10)
- U - U - U - U	- U ² - U ² - U - U	- U ² - U ² - U - U	8-8(11)-8(10)
- U - U ² - U - U	- U - U U U - U	- U ² - U ² - U - U	8(12)-8-8(13)
- U - U ² - U - U	- U - U - U - U	- U ² - U ² - U - U	8(12)-8-8(13)

Prosódia musical

• Acentuação em tupi

*Äé á-ra çu-pí i-coë-rái,
Opábenhé mbäë ocái,
David, Sibillabé oçapucái.*

• Acentuação em latim

**Di-es I-rae Di-es Il-la
Sol-vet sae-cu-lum in fa-vil-la
Tes-te Da-vid cum Si-by-lä**

Exemplo 1. *Dies Irae* gregoriano em língua latina com a contagem de sílabas nos versos e indicações de acentuação. Imagem nossa. As divergências com o texto em língua geral foram apontadas em vermelho.

Desta análise resultou uma tentativa inicial de organização do texto da canção em língua geral para a melodia gregoriana do *Dies Irae* (Ex. 2).

D I- es i- ræ, di- es illa, Solvet sæclum in favilla: Teste David cum Sibýlla.
 A e- ã- ra cu- pi- i coe- rãt O pá be nhé mbã é ocãt, Davids! billabé o çapucãt.
 Aquela dia sombrio Todas as coisas ardeirão Davi e Sibila gritarão
 Dia da tra, aquele dia Em que os séculos dissolver-se-ão em cinza, David com a Sibila por testemunhal

2. Quántus tremor est futúrus. Quando ju- dex est ventúrus. Cuncta stricte discussúrus!
 Opá ca tú a bá ocykvié. Tu pá le su ó úr ramé. Te có mo nhang ne pabenhé.
 Todos os seres terão medo, Quando Jesus Deus vier Julgará a todos
 Quanto terror está prestes a ser, Quando o Juiz estiver para vir, Em vias de julgar tudo severamente!

⏪ ⏩ ⏴ ⏵

Este trabalho de adequação ou de reconstrução criativa se encontra ainda em processo, tendo sido realizadas algumas alterações, inclusive em razão da contribuição de colegas durante a apresentação no II Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ.

Considerações finais

Na interpretação do emprego da expressão “imitando”, em “Do dia final imitando Die illa”, buscou-se compreender se o jesuíta do século XVIII na Amazônia se baseou na letra e música da versão latina. Inicialmente, foi possível observar que:

- a) o autor manteve estruturalmente a versão latina, ao usar a mesma versificação, com tercetos e esquema de rimas “AAA”;
- b) os primeiros três tercetos mostram que versão latina se manteve como matriz na composição, havendo uma adequação de metáforas fixadas pelo discurso religioso (juiz e rei) nas referências a Jesus;

Os dados apontaram, portanto, para a proximidade entre a estrutura do texto e as construções ocidentais, possibilitando, com pequenos ajustes prosódicos, a criação – ou eventual recriação – de um canto gregoriano em língua geral.

Uma vez que não há clara menção à melodia empregada pelos religiosos inacianos ao tempo da missionação, nem qualquer registro musicográfico, o canto gregoriano desponta como uma possibilidade, embora não enquanto resposta exaustiva à questão. A opção por uma reconstrução criativa baseada na melodia tem como argumento, portanto, um olhar para a gênese da melodia que revestiria o texto, ou seja, para aquela referência musical mais antiga associada ao texto *Dies Irae*.

Referências

ARENZ, Karl; PRUDENTE, G. C. P. Os padres “tapuitinga”: a atuação de jesuítas alemães na Amazônia pombalina (1750- 1757). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL: MUNDOS COLONIAIS COMPARADOS: PODER, FRONTEIRAS E IDENTIDADES, 6., 2017, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUNEB, 2017. p. 950-963.

BARROS, Cândida; MONSERRAT, Ruth. Fontes manuscritas sobre a língua geral da Amazônia escritas por jesuítas tapuitinga (século XVIII). *Confluência*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 236-254, 2015.

HOLLER, Marcos. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil. *Revista Eletrônica de Musicologia, Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, p. 1-7, Curitiba, 2007.

KERR, Dorotéia. *Organistas, Organeiros e Órgãos: crônicas sobre a história da música no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro; Lisboa: Instituto Nacional do Livro; Portugal, 1943.

MATTOS, Wladimir Contesini. *Cantar em português: um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese (Doutorado em Música). 197 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/111035>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

MEIER, Johannes; AYMORÉ, Fernando Amado. *Jesuiten aus Zentraleuropa in Portugiesisch- und Spanisch-America: ein bio-bibliographisches Handbuch*. v. 1: Brasilien (1618-1760). Muenster: Aschendorff, 2005.

MONSERRAT, Ruth. Marcas de escrita de falante de alemão no Dicionário de Trier. In: *Extrato de um dicionário jesuítico de 1756 em língua geral da Amazônia - Letra A: Português-Língua geral*. Portal BNDigital. 2015.

PAPAVERO, N.; PORRO, A.(orgs.). *Anselm Eckart S. J. e o Estado do Grão-Pará e Maranhão Setecentista (1785)*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 2013.

PEREYRA, Benedicto. *Prosodia in vocabularium bilingue, latinum et lusitanum...* Eboræ:Typ. Academiae, 1723.

[PROSODIA]. [Dicionário da língua falada por índios do Brasil]. s.l.: s.n., [175-]. Documento manuscrito. Localização: Academia de Ciências de Lisboa, Série Azul, n. 569.

SANTIN, Dom Frei Wilmar Santin (O. Carm.). *Missões carmelitas nos rios Negro e Solimões*. 2012. Disponível em: <<http://mensagensdofreipetroniodemiranda.blogspot.com.br/2012/10/dom-frei-wilmar-santin-o.html>>. Acesso em: 02 mai. 2017.

VASCONCELLOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil: e do que obraram seus filhos nesta parte do Novo Mundo...* 2. ed. aum. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, 1865.

WITTMANN, Luisa Tombini. La música em las aldeas de la Amazonia portuguesa (siglo XVII). *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 8, n. 1., p. 354-376, 2011. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412011000100013>. Acesso em: 2 abr. 2017.

O SEGUNDO VOLUME DO RITUAL DOS MERCEDÁRIOS DO CONVENTO DO PARÁ

André Gaby e Paulo Castagna



Fig. 1: Capa do Ritual Mercedário. Acervo pessoal de Marena Salles.

Em 1995, Vicente Salles escreveu um pequeno ensaio intitulado “Música sacra em Belém do Grão-Pará no século XVIII: o cantochão dos mercedários compilado pelo Frei João da Veiga”. Nele, Salles apresenta um raro livro que encontrou em um alfarrabista português, publicado em Lisboa, compilado pelo comendador do convento à época, para uso dos

frades do convento das Mercês do Pará. Trata-se de um livro litúrgico-musical, contendo orações, rubricas e partituras de cantochoão.

As últimas pesquisas desenvolvidas em torno do documento puderam relacioná-lo com diversas fontes históricas presentes na Espanha e Portugal. Os resultados foram apresentados no capítulo “Documentos para história da prática musical dos mercedários do Convento da Natalidade do Grão-Pará”, do livro Arqueologia Musical Amazônica. Dentre as várias fontes primárias encontradas, entre livros litúrgico-musicais mercedários, tridentinos, cartas escritas pelo comendador, atas de capítulos realizadas pela ordem, lista de freis músicos, um documento encontrado forneceu uma nova informação intrigante: no pedido de autorização de impressão junto à mesa censora real constava a solicitação de impressão do ritual em “dois corpos”, uma alusão clara ao fato da compilação ser separada em dois volumes.

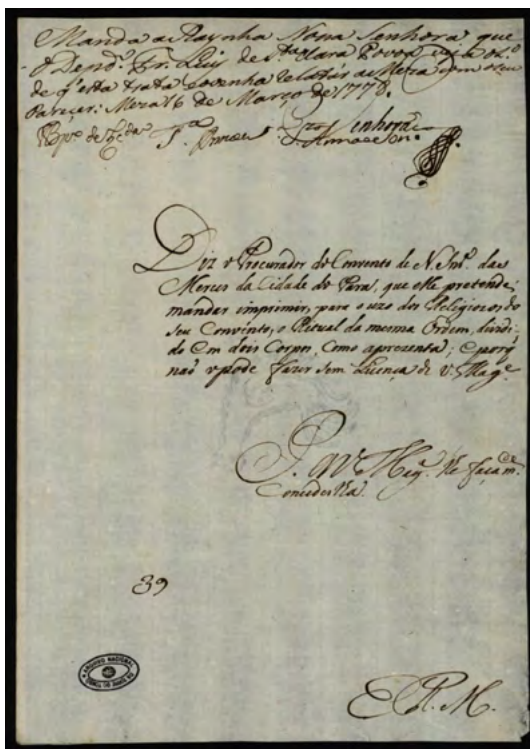


Fig.2: Requerimento de autorização de publicação do *Rituale*, onde consta

solitação de impressão de um “Ritual dividido em dois corpos”. Documento cedido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Cota: Real Mesa Censória - Caixa 25 - Doc. 27

Com a pesquisa tornando-se tema de doutorado e por sugestão de meu orientador, passei a visitar alguns acervos de São Paulo em busca de documentos que se relacionassem com o ritual. Buscava outros cantoriais dos séculos XVII e XVIII. Estava bastante cético e cheguei a questioná-lo da real possibilidade de encontrar em São Paulo documentos do período colonial que se relacionassem com a história do Pará. Surpreendentemente, na primeira visita, encontrei no banco de dados da Biblioteca do Convento de São Francisco um documento mercedário. Não possuía o título de *Rituale*, título do primeiro corpus, datado de 1780. Este intitula-se *Manuale Sacrum*, datado de 1783. Apesar das diferenças, o catalogo indicava a impressão em Lisboa, pela mesma casa tipográfica. Por conta das diferenças de título e data, e sem poder de pronto consultá-lo por tratar-se de obra rara, não imaginei que fosse o segundo corpus. Mudei de ideia quando pude consultá-lo. O título completo do volume (MANUALE SACRUM/ REGALIS AC MILITARIS ORDINIS/ B. V. MARIAE DE MERCEDE/ REDEMPTIONIS CAPTIVORUM/ COMPLECTENS/ OMNIA QUAE AD SACRAMENTORUM/ administrationem pro infirmis, ad sepulcrum mortuorum, & suffragia pro eisdem impertienda pertinent. Ad usum Congregationis ejusdem Ordinis in Statu Grandi Paraensi concinne elaboratum, & in lucem editum) não traz o nome de João da Veiga, mas indica claramente a sua finalidade: uso pelos freis do Pará. Apesar dos tipos de impressão serem claramente diferentes, de ser impresso exclusivamente em preto (e não em preto e vermelho como o primeiro volume), e do conteúdo litúrgico do livro ser diferente, é complementar ao primeiro corpus. Enquanto que no primeiro temos procissões, celebrações da semana santa, festejos de santos mercedários, orações para festejos típicos da ordem, é sabido que um ritual romano deve constar basicamente dos sacramentos, e estas informações eram justamente as ausentes no primeiro corpus, agora presentes no segundo, principalmente a liturgia dedicada aos enfermos e mortos, que ocupa grande parte do livro.



Fig.3: Segundo corpo do Ritual Mercedário do Pará – *Manuale Sacrum*, 1783. Biblioteca da Faculdade de Direito da USP – Convento dos Franciscanos, São Paulo – SP



Fig.4: Segundo corpo do Ritual Mercedário do Pará – *Manuale Sacrum*, 1783, p. 3. Biblioteca da Faculdade de Direito da USP – Convento dos Franciscanos, São Paulo – SP

60

Manuale Ordin. B. M. de Mercede.

te incipit Officium Defun-
tionum.

Deposito corpore in loco
separato, dicitur per-
sona, Nobilem Defuncti-
onem, cum Invocatio, &
solemnitate depicit, ut in-
fra. Deinde Missa de die de-
positio. Aliqua fuit
Nobilitas, dicitur: Non
intra in iudicium, &c. pag.
A3. pro Officio Sepulchri. Et
credet dicit lectorem in di-
ctis Nobilem, scilicet Ma-
nus tua, ut in primo Ne-
glaris supra citatis.

Absolutio corpore pre-
sente.

R *Incipit Missa, Sacerdos*
deposita cassida, & ma-
nipala, accipit pivale ut
gri coloris, similiterque Mi-
nistri deposunt manipulos
super credentiam, & Sub-
diaconus sedit se ad caput de-
functi cum Cruce, inquit
inter Cereferrius: & movet
Eclypsis, incantant ordinatum
in gradus suo cum cantabili
accipit, & sicut in circui-
to ferri: immo sequitur Se-

61

De Offio Sepulchri. Secularium.

L I be- ra me, Dó- mi- ne,
de- vi- is in sér ni,
qui por- tus æ re as- con-; fre- gl-
fi, & vi- á. té- si in fé-
num, & de- di- si e- is lu-
men, ut vi- de- rent te. Qui
e- rant in pec- nis te- ne- bra-

Fig.5: Segundo corpo do Ritual Mercedário do Pará – *Manuale Sacrum*, 1783, p. 60-61. Biblioteca da Faculdade de Direito da USP – Convento dos Franciscanos, São Paulo – SP

Officium Defunctorum. 89

♯. Dóminus vobiscum.
 ♯. Et cum spírítu tuo.
*Psalmi surgit, & stans,
 dicit Oratorem competens.*
*Pro defuncto Episcopo in
 Officio, & Missa, etiam
 in die obitus.*

DEus, qui inter Apostó-
 licos Sacerdotes, fá-
 mulum tuum N. Pontificáli,
 seu Sacerdotáli fecisti digni-
 tate vigere: presta quæsu-
 mus, ut eorum quoque per-
 pèuo aggregetur consortio.
 Per Dóminum nostrum Jesum
 Christum Filium tuum: qui
 tecum vivit, & regnat in
 unitate Spírítus Sancti Deus,
 per ómnia sæcula sæculórum.
 gl. Amen.

♯. Réqui em x tórnam do na u i, Dómino.
 Et lux per pé tu a lá ce at e i.

Cantores:

♯. Re qui ét eat in pa ce. R. Amen.

*Sic cantantur Oratíones
 in Vespèris, Laudibus, &
 Missis Defunctorum.
 Pro Sacerdote in Officiis, &
 Missa, etiam in die obitus.*
 Oremus.
DEus, qui inter Apostó-
 licos Sacerdotes, fá-
 mulum tuum N. Sacerdotáli

fecisti dignitate vigere: pre-
 sta quæsumus, ut eorum quò-
 que perpèuo aggregetur con-
 sortio. Per Dóminum nos-
 trum Jesum Christum Filium
 tuum: qui tecum vivit, &
 regnat in unitate Spírítus
 Sancti Deus, per ómnia sæ-
 cula sæculórum. gl. Amen.

M. In

Fig.6: Segundo corpo do Ritual Mercedário do Pará – *Manuale Sacrum*, 1783, p. 89. Biblioteca da Faculdade de Direito da USP – Convento dos Franciscanos, São Paulo – SP

Referências

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste

Gulbenkian, 2006.

BARATA, Manoel. *Formação Histórica do Pará*. Universidade Federal do Pará. Coleção Amazônia – Série José Veríssimo, 1973.

CASTRO, Emílio Silva. A Ordem das Mercês no Brasil. In: *Mercedários no Brasil Ontem e Hoje*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1968, p. 15-37.

FERRAZ, Eugênio. *Convento dos Mercedários de Belém do Pará – breve histórico e registro de sua recuperação*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2000.

GABY, André Alves. Documentos para a história da prática musical dos mercedários do Convento da Natalidade do Grão-Pará. In: BARROS, Liliam; SEVERIANO, Rafael (org.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Belém: Editora Paka-Tatu, 2018.

MANUALE SACRUM REGALIS AC MILITARIS ORDINIS B. V. MARIAE DE MERCEDE REDEMPTIONIS CAPTIVORUM COMPLECTENS OMNIA QUAE AD SACRAMENTORUM administrationem pro infirmis, ad sepulcrum mortuorum, & suffragia pro eisdem impertienda pertinent. Ad usum Congregationis ejusdem Ordinis in Statu Grandi Paraensi concinne elaboratum, & in lucem editum Lisboa: Casa Patriarcal Francisco Aloysio Ameno, 1783.

PLACER, Gumercindo. Notas históricas de la Congregación de la Merced del Marañon (Brasil). In: *Analecta Mercedaria*, v.1, p. 179-237, 1982.

REIS, Arthur César Ferreira. *A política de Portugal no Valle Amazônico – Lendo o Pará*, Vol. 16. Belém: Secult, 1993.

SALLES, Vicente. *Música Sacra em Belém do Grão-Pará no Século XVIII – O cantochão dos mercedários compilado por Frei João da Veiga*. Brasília, 1995.

VEIGA, Fr. João. *Rituale Sacris, Regalis, AC Militaris Ordinis B. V. Mariae Mercede Redemptionis Captivorum ad usum Fratrum Ejusdem Ordinis Congregatione Magni Paraensi commorantium jussu R. P. Praedicatoris Fr. Joannis da Veiga in Civitate Paraensi ejusdem Ordinis Commendatoris elaboratum & lucem editum*. Lisboa: Casa Patriarcal Francisco Aloysio Ameno, 1780.

A MÚSICA SACRA NO ARQUIVO DE MILETO JOSÉ AMBRÓZIO

Jéssica Aparecida Severino
Modesto Flávio Chagas Fonseca

Introdução

O Campo das Vertentes de Minas Gerais possui sua história social desde fins do século XVII, com a presença de bandeirantes paulistas motivados pelo interesse em jazidas auríferas (SOBRINHO, 2001a: 11). Desde a consolidação dos núcleos sociais naquela região a música se fez presente, muito em função das demandas do rito católico. Modernamente as cidades de São João del-Rei, Tiradentes e Prados, além de outras em diferentes regiões do estado mineiro, a exemplo de Ouro Preto, Mariana, Sabará e Diamantina (REZENDE, 1989), obtiveram maior atenção de pesquisadores e, conseqüentemente, aspectos de suas práticas musicais são hoje melhor conhecidas.

No entanto, o Campo das Vertentes ainda há muito a oferecer em se tratando de história da música. Ao ampliar as metas geográficas para além dos três centros históricos referenciais citados anteriormente, pesquisas vão de encontro a novas fontes de informação incluindo cidades tais como Ritópolis, Lagoa Dourada, São Tiago, Resende Costa, Rio das Mortes, Nazaré e Conceição da Barra de Minas. Em todas são encontradas a prática da música sacra e profana atualmente, assim como arquivos com documentação musical diversa e referente a seus passados musicais.

O objeto de nossa pesquisa, apresentado neste evento, está

localizado na cidade de Conceição da Barra de Minas, e diz respeito ao legado arquivístico do músico e compositor Mileto José Ambrózio, nome de significativa expressão daquela localidade. A tradição oral nos informa que após a morte do músico, no ano de 1974, seu arquivo pessoal de partituras musicais sofreu perdas por diferentes meios. A análise da documentação disponível permite vislumbrar que Mileto se dedicou à música sacra, assim como àquela de entretenimento social. No entanto, a primeira é a porção maior e, desta forma, se torna oportuna uma investigação com mais apuro em seus aspectos quantitativos e qualitativos.

Diante às possibilidades de resultados com maior amplitude de dados, nossos esforços foram direcionados para a música sacra/religiosa constante no arquivo de documentação musical de Mileto José Ambrózio, hoje sob a custódia da igreja católica da cidade de Conceição da Barra de Minas. Deste conjunto de obras musicais selecionamos, para nossa comunicação neste evento, o conjunto de Ladainhas compostas pelo músico, por se tratar do gênero com maior representatividade documental e de títulos.

Conforme nos relata o historiador Gaio Sobrinho (2001b: 124) Mileto José Ambrózio nasceu no ano de 1884 em Conceição da Barra de Minas. Considera-se a possibilidade de sua formação musical ter sido realizada no Colégio São Luiz, principal estabelecimento de ensino primário na região, sob a orientação do músico Carlos dos Passos Andrade, funcionário do referido colégio (SEVERINO e FONSECA, 2018: 247).

O arquivo de Mileto, sob a guarda da Igreja Católica local, é constituído basicamente de cópias manuscritas elaboradas por diferentes músicos locais e da região. O volume remanescente do que teria sido o arquivo pessoal de Mileto é pequeno e possui algo em torno de uma

centena de títulos musicais (Figura 1).



Figura 1: Arquivo de documentos musicais de Mileto José Ambrózio.
(Foto da autora)

São constatados na documentação os nomes de José Maria Xavier, José Alves da Trindade, Carlos dos Passos Andrade, Olympio José de Souza, Joaquim Pinto Lara, Antônio de Pádua Falcão, Joaquim Pinto Magalhães, Souza Pinto, José Antônio de Almeida, João da Matta, Luigi Bordese, Georgio Braun entre outros. O compositor Manoel Dias de Oliveira está representado com cópia de uma obra de sua lavra.

Documentos que transmitem obras do compositor Mileto, incluindo cópias suas de outros autores, também são encontrados no arquivo da Corporação Musical Santa Cecília de Conceição da Barra de Minas, assim como em cidades da região a exemplo de Nazaré e São João del-Rei. Considerando os documentos musicais datados no arquivo de Mileto, podemos inferir uma maior produção de cópias e originais dentre os anos de 1920 e 1950, período no qual estão registradas suas Ladainhas (Idem; ibdem: 251).

Por Ladainha podemos entender como uma “*súplica*, cuja característica principal é um elemento repetitivo (*ora pro nobis*)”, resultado de devoção a Maria praticada ao longo de séculos (BASADONNA e SANTARELLI, 2000: 9). As Ladainhas atribuídas ao compositor Mileto José Ambrózio (Quadro 1) somam nove títulos até o momento, sendo

possível que haja outras ainda.

• Ladainha Nº 1	13 de Junho de 1923
• Ladainha Nº 2	21 de Junho de 1920
• Ladainha Nº 3	11 de Novembro de 1920
• Ladainha Nº 4	4 de Dezembro de 1921
• Ladainha Nº 5	30 de Novembro de 1926
• Ladainha Nº 6	não consta informação
• Ladainha Nº 7	6 de Dezembro de 1929
• Ladainha Nº 8	3 de Dezembro de 1946
• Ladainha Nº 9	28 de Dezembro de 1946

Quadro 1: Relação de Ladainhas de Mileto José Ambrósio

Desta amostragem é possível afirmar que a macroestrutura das Ladainhas é bipartida em sua maioria por alterações de andamento, à exceção da nº 5 que possui três andamentos distintos, e em todos os casos a seção do texto *Agnus Dei* é tratado em andamento mais lento. Em sua escrita musical o compositor utiliza nas fontes que transmitem as Ladainhas claves antigas para soprano, contralto e tenor (primeira, terceira e quarta linhas respectivamente), além da clave de fá desenhada para o lado esquerdo e, quando usa, a clave de sol com os dois pontos na segunda linha.

A seleção das Ladainhas somente foi possível após a realização de uma revisão da ordenação física, tal como encontrada em nosso primeiro contato com os documentos. Os originais manuscritos não seguiam uma ordenação numérica, e a constatação de um total de nove títulos se deu após longo tempo de trabalho com o arquivo. A ação seguinte foi a de verificar o montante de partes separadas de instrumentos e vozes referentes a cada título encontrado, realização da respectiva digitalização e, por fim, a análise de dados mais superficiais de cada Ladainha, visto que o objetivo principal de nossa pesquisa naquele arquivo não incluía a

análise musical das obras que nele constavam.

Considerações finais

O texto da Ladainha é, em sua maior parte, constante em paralitúrgicas tais como Tríduos, Setenários, Novenas e Trezenas, atos ainda em prática na região devotado a diferentes Santos e Santas, a exemplo das Novenas de NS da Boa Morte, de NS do Carmo, de Santo Antônio, entre muitos outros. Conseqüentemente por muito tempo esta foi uma demanda para compositores e podem explicar as nove Ladainhas encontradas no arquivo de Mileto José Ambrózio. Certamente o compositor aproveitou as oportunidades a ele disponibilizadas para criar música com o texto da Ladainha, todas dedicadas a Maria. Não havendo exemplares deste gênero de outro compositor no arquivo de Mileto, cabe verificar se a produção do compositor foi suficiente para atender à demanda local e, possivelmente, regional.

Referências

BASADONNA, Giorgio; SANTARELLI, Giuseppe. *Ladainhas de Nossa Senhora*. Edições Loyola, São Paulo, 2000.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Visita à colonial cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei – FUNREI. 2001a.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Conceição da Barra de Minas: Minha Terra Natal*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2001b.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: INL, 1989.

SEVERINO, Jéssica Aparecida. FONSECA, Modesto Flávio Chagas. O arquivo de obras musicais do compositor Mileto José Ambrózio: um estudo de caso. In: *Anais*. [do] I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes [recurso eletrônico]: arquivos, técnicas e

ferramentas do estudo documental / Modesto Flávio Chagas Fonseca, Antônio Tenório Filho (Coord.). São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018.



RESUMOS



ASPECTOS DA MÚSICA NO PANORAMA DO DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO

José Luis Manrique Yáñez

O panorama atual do diálogo inter-religioso é rico em possibilidades, mas também apresenta grandes dificuldades e desafios para os que se aventuram nesse caminho. O reconhecimento de pontos tangenciais, e até comuns, é fundamental para o diálogo, onde é possível perceber a expressão do Sagrado de maneira compartilhada mesmo desde óticas diferenciadas. Isto sem ter que apelar a sincretismos ou misticismos indiferenciados, mas ampliando o horizonte de visão para o que as diferentes religiões têm a contribuir umas com outras, apostando numa cultura colaborativa, plural e de paz. Nesse sentido, a música se apresenta como um elemento constante na religiosidade de todos os povos, que transcende as fronteiras religiosas na busca do belo. Por um lado, é possível apontar o caráter antropológico que a música e a religião têm em comum. Por outro lado, a música é uma realidade física da criação, a qual, mesmo em contextos culturais diferentes, mantém seus princípios e organização interna imutáveis. O objetivo deste trabalho é identificar esses aspectos da linguagem musical como vias de acesso ao diálogo inter-religioso. O primeiro aspecto, antropológico, nos mostra que tanto a religião como a música são expressões inerentes ao ser humano e que elas se entrelaçam na tarefa de manifestar o Deus absconditus, de caráter numinoso, que fica na percepção da sacralidade, mas fora do alcance de qualquer conceptualização. Assim, a experiência estética, que antecede aos conceitos, proporciona sensações provocadas pelas

vivências originárias de cada religião. Em tais sensações encontramos os pontos tangencias que alimentam o diálogo, como é no caso das categorias *tremendum* e *fascinans*. O segundo aspecto é o som como material comum de criação artística das religiões. A criação musical nas diferentes culturas nasce de forma experiencial e de certa forma espontânea. Posteriormente, pela investigação pitagórica, é possível entender a sua base mística e física, enriquecendo tanto culturas ocidentais como também orientais. Com esses dois aspectos é possível apontar ainda um terceiro, que é a aproximação entre a espiritualidade do diálogo inter-religioso e a espiritualidade da música. Em primeiro lugar, as duas trabalham diretamente com o conceito de mística, no sentido de percepção de uma realidade inalcançável pelo intelecto humano. Em segundo lugar, as duas se desenvolvem na lógica do diálogo no sentido mais profundo do termo, onde as partes expressam sua interioridade e colhem do outro para nutrir aquela mesma interioridade num movimento dinâmico bidirecional que pressupõe uma disponibilidade do ser. Em terceiro lugar, as duas entendem que a pluralidade das expressões enriquece e potencializa a experiência de comunhão, que não nega as realidades particulares e existenciais das partes. Assim, as duas espiritualidades mantem importantes laços baseados na mística, na lógica dialogal e na pluralidade como virtude. Como conclusão, verificamos que a música oferece caminhos de diálogo inter-religioso promissórios, pela via numinosa da experiência estética religiosa e/ou espiritual.

DIÁLOGO INTER-RELIGIOSO E PRÁXIS SONORA

Artur Costa Lopes

A prática musical entre pessoas de diferentes religiões não é novidade em formações como orquestras e bandas. Nestes casos, paisagens sonoras multiculturais interagem e, na maioria dos casos, são silenciadas ao final da apresentação sem maiores transtornos. Todavia, existem situações (sobretudo quando não há algum tipo de remuneração envolvida) em que pessoas vinculadas a religiosidades distintas preferem não realizar tal tipo de ação, alegando inúmeros motivos como incompatibilidade ideológica, falta de afinidade instrumental ou de outras naturezas. E estas podem vir a ser relacionadas, por exemplo, à intolerância.

Neste sentido, a universidade pública – laica - pode servir de base para encontro de diferentes culturas. O diálogo entre epistemologias, a priori conflitantes, neste contexto, embora não seja tão frequente, se faz presente tanto na performance como na reflexão sobre a mesma. A fim de discutir estas questões para além de instituições de ensino superior, em 2014 foi organizado um coletivo – Templo Cultural – que se propôs a debater assuntos referentes ao capital acústico (OLIVEIRA, 2003) de diferentes agentes ligados a distintos enquadramentos religiosos.

Atuante ainda hoje, este grupo foi fruto de uma pesquisa-ação participativa (FALS BORDA, 1978; THIOLLANT, 2006; 2008) que serviu de base para a elaboração de uma dissertação de mestrado (LOPES, 2016), refletindo sobre temáticas religiosas não circunscritas apenas ao

campo sonoro-musical. Ao realizar um evento intitulado “Diálogo inter-religioso em Xerém”, em 2017, foi possível observar como concepções de música destoantes podem ser esclarecedoras e auxiliar na construção coletiva do conhecimento. Integrando uma mesa com o tema música e religião, integrantes evangélicos e candomblecistas apresentaram um pouco sobre o que consideram prática musical em suas religiões e compartilharam suas vivências dentro e fora do espaço de culto.

Após este episódio, buscou-se analisar questões referentes ao discurso sobre religiosidade em ambientes aparentemente neutros, além de entender como a música pode ser uma estratégia de incentivo ao diálogo inter-religioso em conjunturas majoritariamente cristãs e em que medida a práxis sonora (ARAÚJO, 2013) pode tornar público conflitos de natureza não religiosa que implicam diretamente no sistema sagrado, como volume sonoro e respeito à tradição.

Partindo da análise das gravações dos primeiros encontros do Templo Cultural e do evento supracitado, percebeu-se que ação e reflexão podem caminhar juntas, e, quando constituídas coletivamente, podem revelar novos formatos metodológicos que sirvam do/ao grupo que os organizou. Entendendo práxis sonora como construção que não se limita a estas características, mas leva em consideração que a pesquisa com música pode ser transformadora e gerar discussões além da ideia euro centrada de música, observaram-se as problemáticas que podem ocorrer quando um coletivo é iniciado a partir da execução de repertórios religiosos distintos. Apesar disto, também foi verificado em que medida esta construção de conhecimento heterofônica pode auxiliar em problemas sociais mais graves, causados por fatores como violência simbólica e sectarismo religioso.

MÚSICAS SACRAS TRANSFORMAM VIDAS: O QUE PENSAM PROFESSORES E ALUNOS DE UMA ESCOLA DE MÚSICA NA CIDADE DE UNAÍ-MG?

Jussara Resende Costa Santos

A presente pesquisa será realizada com o objetivo de compreender a importância da música sacra e as metodologias desenvolvidas pelos professores de música em uma escolinha de música na cidade de Unaí-MG. Faz-se necessário verificar o que pensam os alunos em relação ao ensino e a aprendizagem de música sacra e as transformações que aconteceram em suas vidas. É importante ressaltar que os alunos que participam da escolinha de música podem ser aproveitados na Banda Municipal Lira Capim Branco, desde que demonstrem aptidão e tenham interesse em ingressar na banda. Os componentes da Banda Municipal são voluntários e fazem um trabalho importante com crianças e jovens em vulnerabilidade social. Diante disso encontram-se algumas questões norteadoras da pesquisa: quais as metodologias desenvolvidas pelos professores? O que esses profissionais dizem sobre a abordagem do ensino religioso para os alunos? O que pensam os alunos em relação a música sacra e qual a importância dela no processo de ensino e aprendizagem? Quais as contribuições da música para a transformação social dos alunos? A metodologia utilizada na pesquisa será de cunho qualitativo. Serão realizadas entrevistas semiestruturadas com professores e alunos e realizadas observações não participantes das aulas.

PRESSUPOSTOS TEOLÓGICOS E LITÚRGICOS DA MÚSICA INCULTURADA NAS CELEBRAÇÕES DO CONSELHO MUNDIAL DE IGREJAS

Louis Marcelo Illenseer

O presente trabalho busca compreender os papéis da música inculturada no contexto do Conselho Mundial de Igrejas (CMI) e quais são os pressupostos teológicos e litúrgicos que embasam o espaço significativo deste tipo de música nas suas celebrações ecumênicas. A pesquisa é dividida em introdução, três capítulos e conclusão. O primeiro capítulo após a introdução, denominado Panorama histórico sobre Culto no CMI: das origens até a Quarta Assembleia de Upsalla (1968) aborda o desenvolvimento do culto ecumênico desde os primórdios do Conselho Mundial de Igrejas, com os trabalhos do comitê Fé e Ordem em suas reuniões ordinárias até a quarta assembleia que ocorreu em Upsalla. Ainda no primeiro capítulo, alguns pressupostos teológicos são estabelecidos a partir da compreensão de culto, liturgia e música no contexto ecumênico. O segundo capítulo, denominado Música da Igreja, Inculturação e Ecumenismo conceitua a música sacra, indissociável do culto cristão, no âmbito da inculturação. Analisa o seu papel teológico e litúrgico como performance e serviço diaconal contra uma concepção meramente funcional. O segundo capítulo também reflete conceitos de inculturação e como esta influencia a vida de culto do movimento ecumênico, especialmente depois do Concílio Vaticano II dos anos de

1960. O terceiro capítulo, A Música Inculturada no CMI: Pressupostos musicais apresenta uma seleção de canções inculturadas publicadas pelo CMI e propõe, a partir da análise musical destas em junção com os pressupostos estabelecidos, uma reflexão que conceitua a música inculturada na esfera da diversidade, definindo-a como a música que melhor representa os anseios do ecumenismo.

MÚSICA E IDENTIDADE NO CATOLICISMO POPULAR GOIANO: UM ESTUDO SOBRE A FOLIA DE REIS E A ROMARIA AO DIVINO PAI ETERNO

José Reinaldo Felipe Martins Filho

A presente comunicação apresenta o resultado de nossa pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Como objetivo central, procurou-se estabelecer o perfil identitário do catolicismo popular em Goiás a partir da música como um de seus principais elementos constitutivos. Para isso, organizou-se como um processo teórico-investigativo desdobrado em duas partes: a primeira de caráter conceitual e a segunda pautada por pesquisa de campo. Como expoentes do catolicismo popular goiano elegeu-se a Folia de Reis e a Romaria ao Divino Pai Eterno. Acerca das folias priorizou-se uma abordagem mais abrangente do fenômeno em questão, acionando múltiplos perfis de análise, embora sempre com ênfase para o aspecto musical. Com respeito à Romaria ao Pai Eterno, tomou como ponto focal o que se desenvolve no município de Trindade, GO, explicitando o dado musical como corresponsável pela imposição da identidade religiosa, bem como por sua perpetuação. Entre os resultados obtidos pela pesquisa destaca-se que a música não é mero incremento adjacente à malha social, mas componente imprescindível em sua estruturação,

especialmente no que concerne à formação e à manutenção das identidades, seja como privilegiado instrumento de comunicação, como elemento de coesão social ou como veículo de propagação da fé.

WORKSHOPS



MÚSICA SACRA E COMPOSIÇÃO

“PORQUÊ”

Edmundo Villani Côrtes

Mês de Março, 2018: Toca o telefone, e eu atendo: Ouço uma voz familiar: “Olá Villani! É o Inácio Nono! Tudo bem? Como vai você? E a Efigenia (Minha esposa)” e, sem mais delongas, falou: “estou lhe fazendo um convite: gostaria de convidá-lo a compor uma peça de caráter religioso, para Côro, Solistas e Orquestra”. Senti-me muito honrado com o convite, e, como o prazo para a entrega do trabalho era para 2019, numa troca de ideias com a Efigenia, me decidi musicar o “Poema à Virgem”, do Padre José de Anchieta, pois já havia composto uma Missa comemorativa dos 450 anos da Fundação da Cidade de São Paulo.

Mesmo já havendo composto a uma Missa Comemorativa do Aniversário de São Paulo em Homenagem ao Padre São José de Anchieta, procurei referências a sua vida afim de tentar me aproximar do ser humano que Ele foi: O Grande Apóstolo do Brasil nasceu no Arquipélago das Canárias, no ano de 1534 e foi estudar em Coimbra onde ingressou na Companhia de Jesus, mandado ao Brasil em 1553, tornou-se o braço direito do Padre Manuel da Nóbrega que já estava no Brasil desde 1549. A vida do Padre Anchieta é um tecido de episódios milagrosos. Tal era o domínio que tinha sobre a natureza e sobre animais que foi chamado “O NOVO ADÃO”. Converteu e batizou muitos milhares de indígenas e assentou as bases da civilização Cristã na América Portuguesa.

Dirigindo-se à Capitania de São Vicente, ali atuou como Catequista e, ao mesmo tempo defendia os indígenas dos abusos dos colonos e servia como intermediador nos conflitos que surgiam.

Deixou inúmeras obras, dentre as quais se destacam: “Gramática da Língua Brasília” e o “Primeiro Vocabulário Tupi Guarani”.

Pouco se fala da importância conciliadora de São José de Anchieta durante o conflito que ficou conhecido como “Confederação dos Tamoios”, ocasião em que Ele se ofereceu como refém para garantir a paz, ocasião em que escreveu o “Poema à Virgem “na areia da praia de Iperoig, poema o qual, graças a sua prodigiosa memória transcreveu posteriormente em Latim e Português, permitindo que o mesmo desaparecesse apagado pelas ondas do mar.

Em virtude do conflito ligado a questões de soberania territorial tanto por parte dos índios quanto por parte dos países europeus, o Padre Manuel da Nóbrega decidiu iniciar tentativas de negociações de paz entre o Tamoios em Iperoig (atual Ubatuba), tendo em vista que as hostilidades entre os dois grupos aumentavam cada vez mais, um risco grave para as populações da área de São Vicente. Deve-se o êxito desta tentativa ao perfeito domínio da linguagem indígena e à confiança que Anchieta irradiava para todos com a sua presença. Ao tomar conhecimento de que foram cerca de 5.786 versos feitos em honra à Mãe de Deus, os quais decorou antes de passar para o papel, senti-me ofuscado pela grandeza e profundidade de seus versos e todas as ideias musicais que tentava anotar pareciam inadequadas para expressar a mensagem que Anchieta transmitia com suas palavras: acordava de madrugada sobressaltado, desesperado pois o tempo estava passando e o meu trabalho estava paralisado.

Comuniquei-me com o Professor Inácio de Nono esclarecendo o que se passava e que eu me sentia incapaz de realizar a tarefa:

aconteceu, então, o inesperado: As palavras do Professor Inácio foram tão tranquilas e cheias de fé e confiança que eu consegui prosseguir o trabalho: selecionei excertos do Poema à Virgem e realizei uma obra a qual intitulei: “PORQUÊ”.

EXCERTOS do POEMA À VIRGEM de SÃO JOSÉ DE ANCHIETA

Minha alma porquê tu te abandonas ao profundo sono?

Porquê no pesado sono, tão fundo ressonas?

Não te move a aflição dessa mãe toda em pranto,

Que a morte tão cruel do filho chora tanto

E cujas entranhas sofre e se consome de dor,

Ao ver, ali presente, as chagas que Ele padece?

Em qualquer parte, que olha, vê Jesus,

Apresentando aos teus olhos cheios de sangue.

Olha como está prostrado diante da face do Pai,

Todo o suor de sangue do seu corpo se esvai.

Olha como a multidão se comporta como se ladrão fosse,

Pisam-no e amarras presas ao pescoço.

Pisam-no! Pisam-no! Pisam-no! Pisam-no!

Olha como diante de Anás como um cruel soldado

O esbofeteia forte com punho bem cerrado

Olha como lhe rasgou a sagrada cabeça

Os espinhos e o sangue correm pela face pura e bela

Vê como diante Caifás em mil desvaneios

Aguenta mil opróbrios socos e escarros feios

Olha com que chicote o carrasco sombrio
Dilacera do senhor a meiga carne a frio
Porquê, Porquê
Esta ferida do teu peito oh mãe é só tua
Somente tu sofres com ela só tu a podes dar
Dá me acalentar neste peito
Para que possa viver no coração
No coração do meu senhor

Esta ferida do teu peito oh mãe é só tua
Porquê Porquê

DA COMPOSIÇÃO

Certa vez li uma entrevista de um compositor que comentava “OS RECURSOS QUE POSSUO PARA AS MINHAS COMPOSIÇÕES SÃO: UM LAPIS, UMA BORRACHA E UMA FOLHA DE PAPEL EM BRANCO” (naturalmente ele pertencia à mesma geração que eu, pois os compositores atualmente se valem dos recursos da tecnologia digital).

Costumo utilizar o piano, e, as anotações que faço vão servir de referência para a escrita de uma partitura que poderá ser utilizada para ensaio do Côro e ou solistas e também como referência para a Orquestração.

Ao mesmo tempo que vou captando as ideias musicais já vou imaginando e calculando as tessituras, as possibilidades e as características das Vozes do Coro ou nos instrumentos da Orquestra: assim sendo, quando toco a partitura ao piano já estou, ao mesmo tempo, imaginando o efeito sonoro que desejo obter.

Assim sendo, nesta obra, eu como compositor sou possuidor de um número infinito de opções no momento em que está em minhas

mãos a tarefa de codificar a obra de uma forma definitiva.

Para exemplificar e assim dar uma ideia dos caminhos percorridos para a realização da obra “Porque,” apresento a partitura para Piano, Côro e Solistas e a respectiva partitura para Orquestra Sinfônica.

ESTRUTURA DA ORQUESTRA:

2 Flautas, 2 Oboés, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, 2 Trompas 2 Trompetes, 2 Trombones, 1 Tuba, 2 Tímpanos, Gran Cassa, Pratos, Caixa clara, Harpa. Violinos, Violas, Violoncelos, Contrabaixos. Côro misto a 4 vozes, 4 solistas (Soprano, Mezzo Soprano, Tenor e Baixo)

Algumas observações comparativas da partitura de Piano e a Orquestra Sinfônica: Do 1º compasso até o 6º, a frase é executada pelo 1º Violoncelista solo, a partir da observação: com certa liberdade, mezzo forte crescendo, antecipando tensão, instabilidade. A entrada dó, dó, dó, em semínimas e ao 4º tempo do 7º compasso do dó fá suspenso com a observação “rítmico,” e a entrada dos fagotes, dos trombones, da tuba, dos tímpanos, dos violoncelos e dos contrabaixos, ao mesmo tempo em que a harpa executa um choque de 2as menores alternadamente com as mãos direita e esquerda e os violinos 1º, e 2º reforçados pelas Violas 8va abaixo, já vão preparando, com um trêmulo no 9º e 10º compassos a entrada do chicote e da Gran cassa no compasso 11, momento em que os instrumentos presentes estão executando colcheias. Esta intensidade atinge o ponto culminante quando no 12º compasso realiza-se um tutti orquestral em em ff (fortíssimo). *(Junto seguem os 13 primeiros compassos na versão para Piano e para Coro e Orquestra Sinfônica)*

CANTOS DOS RITUAIS INDIGENAS

CANTO PURI CULTURA INDÍGENA DA REGIÃO SUDESTE

Nativo Dauá Puri

CONVIVÊNCIA- ELEMENTOS NATURAIS- ESPÍRITO

Quem são os Puri?

Povo originário da mata Atlântica com abrangência nos territórios de Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo.

Citamos os registros da presença do povo no Rio de Janeiro no século XVIII.

Aconteceu na capital do império o caso da Revolta dos Puris, de 1811. Ao perceberem que foram enganados trazidos para o Rio para a construção do aqueduto dos arcos da lapa. Os Puris fugiram para a mata em seu campo privilegiado para a luta aberta na rua; no platô do Morro de Santa Quitéria (na época não havia Praça Tiradentes centro do Rio, tal como hoje conhecemos). Refugiaram-se e mataram de tocaia os passantes; usando arco e flecha. Essa resistência camuflada pelas matas possibilitava o ataque nos caminhos utilizados pelos brancos, provocando baixas entre seus inimigos, além de protegê-los do imediato contra ataque. Embora não estivessem na “Mata do Puris”, estavam num meio vegetal muito semelhante e conhecido com basicamente a mesma composição de flora e fauna. (Souza de Freitas Rafael – 60/2003).

No final do século XX a criação de uma Unidade de Conservação

nas Serras próximas à divisa entre os estados brasileiros de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo e São Paulo, verificamos a fomenta no meio popular, do afloramento de uma identidade étnica, auto identificada como a indígena. A considerar que na região muito pouco ou quase nada se falava da importância da cultura indígena Puri, até perguntamo-nos a respeito do potencial educativo e da memória social que sustentaram essa cultura até que se reiniciasse seu afloramento e sua emergência. Com relação a Cultura Puri e Educação Popular: Barbosa, Willer vai dizer: “Sr. Fizim Que Guarda fala: “- sempre estivemos aqui, somos nós quem protegemos essas matas, nós somos os Puri”.

De 1996, durante o Diagnóstico Participativo que compôs o estudo socioeconômico para a legalização do Parque Estadual Serra do Brigadeiro, (O Parque foi legalizado pelo Decreto Estadual 38319, de 29 de setembro de 1996, abrangendo Serras de nove municípios mineiros.) Veio dali a notícia de que um velho casal de índios vivia pelas matas e que famílias lhes deixavam sob a soleira das portas o alimento. Pessoas na faixa etária dos 40 anos de idade afirmam ainda tê-los visto em jornadas através das Serras. (BARBOSA: 123).

Conviver é viver

Para encontrar minhas raízes, localizei a cidade de Araponga – MG, onde apresentava um grupo de jovens que reviveram em um vídeo a dança de caboclo folguedo mantido para as festas da cidade, trazendo as danças do Puri. Assim, para encontrar o possível território de movimentação do povo, no ano de 2008. Desloquei-me para “Arara Maracanã” para encontrar os remanescentes Puris, e também em Araponga em Minas Gerais. Lá encontramos Jurandir Puri, que nos trouxe experiências de cantos; lembranças dos folguedos populares; das “Dança de Caboclos” como uma das respostas.

Então, retomaram o cantar na língua “Ho! Bugure” registrado em 1800 pelos viajantes musicada para os caboclo da mata olé lê e uma nova poesia “Ho Puky

Ah Lekah Tschóre” (O Puri eu moro na mata) composição de Jurandir Puri, como patrimônio do povo para afirmar presença e reavivar a herança Puri.

Refletindo as histórias antigas do povo, passei beber nos sonhos de nossos antepassados verificando o encantamento da sua forma de expressar e os sinais da fala. O primeiro registro sobre a língua que tive acesso foi do engenheiro Alberto Torreção, que na abertura da estrada em Abre Campo- MG, ouvia dois homens sentados falando uma língua que não entendia, então, pediu a eles para que registrasse essas palavras, publicados na Revista Trimestral do IHGB Tomo L II parte 1 - 1889. Encontro com professor Marcelo Lemos que reúne mais informações das palavras em língua Puri dos viajantes do século XVIII, fazendo as traduções dos originais e organiza em 2012 um vocabulário com registros de várias regiões e grupos.

Religando as sintonias ancestrais

Preparo para desenvolver textos, músicas e histórias em língua Puri na busca verdadeira da identidade, caminho de volta as origens, fui compartilhando com outros parentes e amigos as novas descobertas. Várias curiosidades surgiram ao observar a língua Puri: como eram parecidos ou próximas várias palavras utilizadas, dos vocabulários Puri, Coroadó, Coropó e de outras etnias do mesmo tronco linguístico o Macro Jê.

A revitalização da língua Puri também indica que alguns termos falados tinham ligação com os sons, imagens, movimentos traçados com a mão do que visualizavam trazendo seu significado para se expressarem. Por exemplo, a palavra água em Puri é “*mnhama*”, que sinalizo como

possível relação do som que fazemos ao beber água, na boca e pegar a água no rio e colocar na boca.

Várias reflexões passei a fazer, para compreender aquele grande tesouro que estava a minha frente. No contato com as primeiras palavras pensava na cena dos últimos falantes, como poderia desenvolver minha tarefa? Era juntar o povo, mas a língua era o marco importante da existência do povo. Coloquei a intuição a funcionar e passei a viajar nas palavras. Puri varias curiosidades surgiram: eles usavam só dois números, omi – um curire – dois. Pronomes ah – eu, dieh – você. E depois seria muitos = Prica. Vini djora = vento percebi que os sons estavam presentes na descrição ou formulação das palavras. Em opeh= sol, poteh= luz, boteh = fogo, observo o sufixo eh e a sequencia luz e fogo. U’kua = pedra e cuarune = pedra grande. As varias formas de usar água = mnhama e rio= mnhama rora. A descrição de montanha = ourourou e para serra uzavam ourourou nà. O som do vento, o rio, a associação da luz com fogo, as luas diferentes. Recebo das energias os cantos:

1-Churi Inhan

Estrela mãe Churi ocora- estrela no céu / Miricoda uchô- estrela na terra/ Nikinda mnhama- estrela na água/ Ah tuschay- a estrela vésper/ Opeh melinkoena- sol da tarde / Ah tléra tsure- eu muita estrela/ Melinkóna chimam- estrela na estrada / Miré mericonà- olhos estrela/ Inhan ho tiuhili- mãe grande estrela / Ah poteh sanà- minha luz no caminho/ Tlamum uchô- andar na terra / Ignamá ho churi- não ando sozinho.

2-Alkeh poteh

Poeira de luz -Boacé schuteh- conversa boa / Koiah macapon- falar de amor / Chúri poteh laman Puky - estrela luz alma Puri /

Tuschahih poteh sana- vésper luz do caminho / Omi alkeh poteh chiman- uma poeira de luz estrada/ Haèraga ocòra- nuvem no céu / Ignamá bote lò- raio corta / Miricòdha alkeh poteh- estrela pequena poeira de luz.

3-Tutu

Tatu Encontro lá nas montanhas a história do banho do sangue de tatu uma tradição de tratamento a saúde das crianças e comprovo com relatos sua veracidade e uso. Transcrito por Dauá Puri das energias das montanhas de Araponga – na troca de saberes 2013. Este texto traz uma tradição do povo Puri antigo que dava banho do sangue de tatu nas crianças para proteger contra as doenças da estrada. Fiz a constatação com várias declarações de pessoas hoje mais velhas que tomaram o banho. Declarações em Viçosa, Uba e Belho Horizonte – MG.

Tutu brâ uchô- tatu abre a terra / Uchô mehtlon tutu- terra da força a tatu/ Krim tutu bokêê immih- sangue de o tatu espirrar no corpo/ Asouá popeh tutu bokêê immih- cozinhar casca de tatu e espirrar no corpo/ N'dond cadando immih puky-

cura a doença do corpo puri/ Mehtlon kschê samee cochá- força de dentro da criança grita! / Ah tl'amat'i tutu- eu gosto de tatu.

4-Thiuli Opeh Grande estrela sol

Um Ritual reverência e respeito ao sol, onde os puri não caminhavam no sol do meio-dia e se recolhiam ao sair do sol Pelas energias das montanhas de Miguel Pereira /2013 Transcrito por Dauá Puri. Schuteh *opeh- bom dia* / Opeh poteh- sol luz / Immih prehtoma- corpo calor/Ah muya mehtl'on- eu quero força / Añimim beroro ocora- olhar o azul do céu/ Boteh hueratiru- kah- fogo do meio dia / Maschê nhamaquê temembôno- comer peixe sentir fome/ Tcham'ba capuna-

beber cana de açúcar / Schuteh, schuteh, schuteh bom, bom, bom
 N'dlono, n'dlono chipampé- cantar, cantar passarinho/ Thiulih opeh
 poteh uchô- gran- de estrela sol luz terra/ Dieh poteh prehtoma uchô-
 você luz calor terra.

5-Ah sanà - Meu caminho

Mamum prica arípa ah ahiah - Fui muito longe meu eu achar/
 Banani jombey peô- rio paraiba do sul a muito tempo passado chorar/
 Antah guaschantiê dieh chambé sanà poteh kemum- avô pular seu filho
 caminho luz andar/ Ah chârè ah inham krim puky - meu pai minha mãe
 sangue puri/ Ah arípa moun tâcâ iah- eu longe ir o que é achar/ Nat
 carcun? Tutak brâ ndlono- po rque está triste? espírito abre cantar/ Ah
 tschore ma'-ndo hm! lekah - eu mata virgem vá-se embora! Morar -
 Daua Puri -2019.

Observa-se também as várias formas de leitura da lua numa
 música:

6-Toppeh puky koya pethara - Lingua puri fala lua

Pêtan ourou - lua nova / Pêtan ourouna - lua cheia/ Pêtan à
 cayonnà- lua minguate / Petan, pítara - lua, lua/ Pethania, petãra - lua,
 lua / Pethara- lua

Naturais

Sugere nessa ação uma reflexão sobre os hábitos mais salutarés
 do ser humano, para melhor conviver com as arvores fonte de vida,
 pássaros e animais, e se permitir provar os frutos e plantas curativas da
 floresta, que podem restituir as forças do corpo e alimentar alma.

O atelier acontece com rodas de contos e cantos com textos
 bilíngüe da etnia Puri/Português, com instrumentos de percussão

sonora, demonstrando as variadas formas de usos de frutos, madeiras e bambus possibilitando a construção de instrumentos percussivos.

Trazendo a cultura dos povos originários, Dauá Puri leva consigo o respeito aos elementos da Natureza, e os conhecimentos milenares de suas energias. Sua história se mistura às cantigas que compõe e os textos que escreve, transportar no imaginário ao interior das matas.

A conexão com os espíritos da floresta, através da movimentação dos ventos, da sonoridade das folhas, rios, o canto dos pássaros e das águas, fizeram com que o homem procurasse criar instrumentos para retransmitir, assim buscaram nos elementos da natureza os materiais para reproduzir os sons.

O Workshop no II Congresso Internacional de Música Sacra “A Universidade e as Religiões em Diálogo” aconteceu com o seguinte desenvolvimento:

Falamos quem são os Puri, povo originário da região de Mata Atlântica, com abrangência nos territórios do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo.

Alguns elementos do seu modo de vida ligados a terra, com respeito ao sol onde não caminhavam no sol e o canto como elemento de força entoado nas caminhadas e nas comemorações ao final do dia onde se reuniam sob uma árvore de acordo com a região poderia ser: a Sapucaia (Lonke), Cedro Rosa (Acaiáca), Timburiba ou outras. Ao redor da fogueira realizavam seu ritual, onde o contador de histórias falava, e os anciões organizavam o canto e dança. Vários registros foram feitos pelos viajantes do século VIII em contato com o povo.

Os cantos de louvação a terra, água, fogo, ar, as árvores e espirituais a floresta. A religiosidade indígena está conectada com a natureza, observando os sons produzidos pelo vento, dos rios, animais e pássaros. Foi proposta então ao final uma imersão em vocalizes pessoais

de cada participante com a propagação de suas vibrações interior em sons guturais. Dessa forma nos reconectamos com o nosso divino ser.

Na apresentação musical tivemos a participação de Victoria Mello, Zelia Puri e Dauá Puri foram apresentados os cantos Inham Mnham de saudação a mãe D'água, Han Jo Há canto coletado em 1800 pelos viajantes, Ho tiuhly opeh com a saudação ao sol e Churi saudação a estrela mãe, como conta a história os Puri acreditam terem vindos das estrelas.

Conclusão

Um ambiente indígena dominou os ares da sala e do auditório da Escola de Música da UFRJ no passeio público, onde se comemora também o ano internacional das línguas indígenas chancelado pela Unesco, com o convite da Professora Dra Andrea Adour, aconteceu um valoroso resgate de um patrimônio, uma língua milenar originária da região sudeste, que fora invisibilizada com o extermínio do Povo Puri por durante 100 anos apagada, mas reviva com seus remanescentes, que trazem hoje a beleza desse povo nativo incorporado na miscigenação, que são uma das bases de formação do linguajar do sudeste.

Consolidam nesse ato seu processo de ressurgência da identidade Puri através de literatura, memórias e construções de sua arte. Com esse trabalho de pesquisa e estudo da língua conseguimos a conexão com os nossos ancestrais que estão muito felizes com o vosso reconhecimento para a transmissão de seus saberes milenares, como elemento importante da construção da verdadeira identidade do sudeste e do Rio de Janeiro.

Dauá Silva é natural do Rio de Janeiro, indígena da etnia Povo Puri – RJ. Há alguns anos atua como contador, caçador de histórias é escritor, músico, arte educador e compositor. Atuou em rádio difusão como animador, e em vários eventos culturais. Graduado em Licenciatura

de Educação do Campo pela Universidade Federal de Viçosa – MG, habilitado em Contador de Histórias – Faetec/RJ e formação de atores da Escola de Teatro Martins Penna/RJ.

Entre algumas de suas publicações literárias estão: Chagas Abertas da América, em 2005 (tema sobre a doença de chagas em literatura de cordel); Histórias Boas de Contar índios, em 2006 (contos nativos); Alkeh Poteh em 2015 o primeiro livro bilíngüe em Puri, O Vaga lume e a Estrela – 2008, conto infantil, relançado em 2018 na coletânea “Conto por Contos de Angela Mota em Genebra Suíça no Salão do Livro e no Consulado do Brasil em Geneve; Contos e causos do Espreado” (Maricá 2009). Além de variadas poesias e histórias em bilingue Puri/Portugues publicadas em cartilhas para estudos da língua Puri. Músicas: “A lua Girô” gravada pelo Jongo da Serrinha, “Fulô de Tempero” o próprio pela Farroupilha Discos, “Encantos da Vila”, “As Mulheres e as curvas”, “O Galho Sêco”, “Ho Tiuhli opeh”, “Inhan Churi”, “Maru” o próprio e várias outras.



Design Gráfico: Fernanda Estevam

Ilustrações: fragmentos de "Succession", obra de Wassily Kandinsky que integra a série de seus estudos sobre a Música. Ano: 1935.

CIMUS.MUSICA.UFRJ.BR

REALIZAÇÃO



UFRJ

m escola de música UFRJ



PROARTE
PROGRAMA DE APOIO ÀS ARTES
UFRJ

SACRAVOX



APOIO

DAAD



Consulado Geral
da República Federal da Alemanha
Rio de Janeiro

SUAT
Sistema Universitário de Apoio Teatral

FUNDAÇÃO
CESGRANRIO



GIZ
EM CENA

Marinatto's
GRÁFICA & EDITORA