

“CANTAR É PRÓPRIO DE QUEM AMA...”

A MÚSICA NAS CELEBRAÇÕES DE MATRIMÓNIO

*“Cantar é próprio de quem ama;
e daquele que está tomado pelo santo fervor
de um santo amor”*

(SANTO AGOSTINHO, *Sermão 336, 1*)

Se podemos encontrar um contexto em que estas palavras de Santo Agostinho têm sentido é precisamente o da celebração litúrgica do amor humano, amor que é sinal do próprio amor divino: o Matrimónio. A celebração do matrimónio realiza de forma excelente aquela musicalidade que envolve toda a liturgia e ajuda-nos a compreender o significado das palavras com que o salmista canta “Subirei ao altar de Deus, ao Deus que alegra a minha juventude” (Salmo 43, 4) sobretudo quando quem sobe ao altar é um par de jovens. Mais ainda, o cortejo nupcial realiza perfeitamente o ambiente de solenidade cantado no Salmo 44: “a filha do rei avança cheia de esplendor; de brocados de outro são os seus vestidos”, ou então a passagem de Isaías “Exulto de alegria no Senhor... que me revestiu com as vestes da salvação qual esposa adornada de suas jóias” (Is 61, 10). A envolvência musical que caracteriza a linguagem das celebrações do matrimónio exige, por si mesma, que, nesta celebração, o canto e a música tenham um lugar especial. E assim é. De uma forma ou de outra, faz parte da nossa cultura que um casamento tenha música; diferente será a questão sobre qual a música de que estamos a falar. Ninguém ignora que a envolvência musical dos casamentos é normalmente afectada por interferências

de vária ordem que lançam alguma confusão no significado da música litúrgica como expressão do mistério de Deus, como manifestação celebrativa de uma assembleia ou como imagem visível do que vai no coração da comunidade cristã.

As propostas actuais da Igreja, no que respeita à música na liturgia matrimonial, também não são muito concretas, podendo resumir-se no texto seguinte: "Na medida do possível, celebrar-se-ão com canto os sacramentos e sacramentais que têm particular importância na vida de toda a comunidade paroquial, como sejam as confirmações, as ordenações, *os casamentos*, as consagrações de igrejas ou altares, os funerais, etc. Esta festividade dos ritos permitirá a sua maior eficácia pastoral. No entanto, cuidar-se-á especialmente que, a título de solenidade, não se introduza na celebração nada que seja puramente profano ou pouco compatível com o culto divino; *isto se aplica em especial à celebração do matrimónio*".(Instr. "*Musicam Sacram*", n.º 43).

Neste texto da "*Instrução Musicam Sacram*", sobressaem duas ideias fundamentais que irão nortear a reflexão que nos propomos fazer sobre a questão da música na celebração do matrimónio: em primeiro lugar o relevo dado à *festividade* dos ritos em relação com a sua eficácia pastoral, nomeadamente daqueles que revestem uma dimensão comunitária, festividade essa que implica a sua celebração com canto; em segundo lugar a especial incidência no cuidado em não introduzir nas celebrações nada de *profano* ou pouco compatível com a celebração culto divino, particularmente no que se refere à celebração dos matrimónios. Nota-se, desde logo, que os autores deste documento pós-conciliar, não adivinhando certamente o que se haveria de passar nas celebrações de matrimónio nos anos futuros, eram já conhecedores da experiência vivida pela música sacra nos séculos passados com a permanente luta contra as ameaças mais ou menos camufladas de invasão da profanidade. No entanto, reconhecemos aqui uma solicitude pastoral que leva a não temer

enfrentar os riscos de uma abertura e mesmo de um aconselhamento da música nas celebrações do matrimónio, o que exige dos agentes da pastoral litúrgica uma sensibilidade particular e aceitar o desafio da concepção de um repertório condigno para esse fim.

1. A “profanidade” nas celebrações de matrimónio

A invasão da profanidade na música de igreja é tão antiga como a própria Igreja e dela já tivemos oportunidade de nos ocupar noutras oportunidades,¹ pelo que não vamos aqui fazer o seu historial, mas apenas evocar algumas ideias. Para além das dificuldades dos Padres da Igreja quanto à aceitação da música na liturgia, o que levou alguns deles mesmo a sugerir a sua proibição;² para além do enquadramento do primeiro grande documento papal sobre a música sacra no contexto das práticas mais ou menos

¹ Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “A Música na acção pastoral de Dom Frei Bartolomeu dos Mártires”, in *Cadernos Vianenses*, n. 33 (Junho de 2003). Aí se faz um apanhado de algumas das situações que, antes do Concílio de Trento, marcaram a profanidade na música litúrgica. Abordámos o assunto noutras intervenções nos Encontros Diocesanos de Pastoral Litúrgica nomeadamente em “Cantar com Arte e com Alma” e “O Canto litúrgico, expressão sublime do Diálogo com Deus e com os homens”.

² A título de curiosidade, veja-se o que diz Clemente de Alexandria: “o canto cristão somente admite as harmonias pudicas, enquanto mantém o mais longe possível das almas aquelas enervantes harmonias que, com um mau artifício das notas, atraem para efeminadas molezas e sensualidade. Tais são as harmonias cromáticas que devemos deixar à desvergonha dos bêbados e da música de prostitutas” (citado em ANTÓNIO MISTRORIGO, *La Musica Sacra nella Liturgia*, Ed, Portalupi, Casale Monferrato, 2002, p. 27). Algo parecido dirá mais tarde S. Paulino de Aquileia, poeta e músico da corte de Carlos Magno e depois bispo, chegando a Patriarca de Veneza: “Ninguém que esteja sujeito à lei da Igreja, porque inchado de soberba faustosa ou por razões de alegria descontrolada, deve participar naquelas manifestações mundanas que os seculares e os príncipes laicos costumam fazer, isto é, caçadas, cânticos mundanos, farras desmesuradas, cantos, músicas e jogos. Mas se o cristão se deleita em cânticos e hinos espirituais, componha-os tirando-os, de modo digno e conveniente, da Sagrada Escritura. Destes não aconselhamos a que se abstenham, mas, pelo contrário, porque nós o fazemos também, aconselhamos o seu uso” (Citado em INOS BIFFI, *Fede, Poesia e Canto del Mistero di Cristo*, Ed. Jaca Book, Milano, 1998, p. 50).

excêntricas de músicos e compositores da *Ars Nova*;³ para além das próprias dificuldades dos padres do Concílio de Trento em equilibrar a força e a qualidade estética e formal da música sacra de então com a clareza dos textos litúrgicos, temos algumas tomadas de posição posteriores que denotam uma especial sensibilidade e atenção à particular delicadeza da questão, nomeadamente no momento em que melhor se começa a definir, em termos de linguagem musical, a ténue fronteira entre o sacro e o profano.

É assim que chegamos ao séc. XVIII quando é publicado o primeiro grande documento papal sobre o assunto e onde a questão da profanidade da música de Igreja se prende particularmente com a sua aproximação ao mundo do teatro, para cujos perigos já apontavam os Padres dos primeiros séculos. Foi nesse contexto que o Papa Bento XIV, na *Encíclica "Annus qui hunc"*, com que preparava as celebrações do Jubileu de 1750, chamou a atenção para a necessidade de evitar alguns abusos na liturgia romana, salvaguardando aquele sentido de *universalidade*⁴ da Igreja, que um Jubileu deveria promover, e que não deveria ser obscurecido por uma prática musical litúrgica que causasse escândalo e divisão nas mentes dos fiéis chegados a Roma por ocasião das celebrações jubilares.

Dizia então o Pontífice: "Santo Agostinho, no seu tempo, chorava de devota ternura ao ouvir cantar nas igrejas os santos louvores do Senhor e ao compreender

³ Ver JOÃO XXII, *Docta Sanctorum Patrum*, 1322.

⁴ Ideia que haveria de ser tomada como referência para a música sacra por S. Pio X: "Ma dovrà insieme essere **universale** in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona" (PIO X, *Motu proprio "Tra le sollecitudini"*, n. 3).

as palavras acompanhadas do canto.⁵ Talvez ele hoje chorasse também, se ouvisse algumas das músicas que se cantam nas Igrejas, não por devoção, mas pela dor de escutar o canto e nada entender das palavras” (n. 9); e continuava dizendo que o canto litúrgico: “é o que leva a alma dos fiéis à devoção e à piedade; é também aquele que, executado nas igrejas de Deus, segundo as regras e o decoro, é escutado pelas pessoas devotas e preferido ao chamado canto figurado” (n. 2), de tal modo que, mesmo com o acompanhamento de instrumentos musicais “seja executado de modo tal que não pareça profano, mundano ou teatral” (n. 3). A teatralidade de que fala Bento XIV refere-se à afectação da voz a que ele chama “*unguento soave*” e ao tipo de ornamentação que caracterizava o canto lírico, considerados inadequados para o canto litúrgico, pois este deve ser um simples acompanhante e clarificador do sentido das palavras.

Não estávamos já no tempo em que se adaptavam inocentemente as músicas das canções amorosas ao texto litúrgico,⁶ nem mesmo lutando contra a dificuldade em compreender o texto sagrado, perdido no emaranhado de vozes que se intercambiavam, até com textos diferentes, nas ultra-elaboradas estruturas contrapontísticas, com que os compositores exibiam as suas habilidades e mascaravam, por vezes, mensagens encriptadas dirigidas aos mais entendidos.⁷ Estamos, sim, perante uma forma de estar, uma forma de compor e uma forma de cantar que pouco tinham a ver com a gravidade e simplicidade de estilo que se desejava para o canto litúrgico deixando-se seduzir pelas modas de então, aliadas ao facilitismo e mau gosto com que se abriam as

⁵ Refere-se Bento XIV à passagem das *Confissões* em que Santo Agostinho diz: “Como chorei ao escutar teus hinos e cânticos, profundamente comovido pelas vozes da tua Igreja cantando suavemente! As vozes penetravam nos meus ouvidos e com a sua corrente ia jorrando gota a gota a verdade no meu coração. Despertou o sentimento de Deus, caíam-me as lágrimas, e eu sentia-me plenamente feliz” (SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, IX, 6, 14). Desta felicidade provocada pela experiência estética, ainda que de ordem espiritual, virão algumas dúvidas a Agostinho sobre a música sacra: não seria o prazer provocado por esta experiência estética prejudicial à acção da Palavra de Deus no crente?

⁶ Era o caso das “*missas canção*” muito populares no séc. XV e XVI.

⁷ Era o tempo da chamada “*ars subtilior*” predominante em finais do séc. XIV e também os enigmas contrapontísticos dos séc. XV e XVI.

portas do templo ao repertório, ao estilo e aos profissionais dos teatros de ópera.

Não parece ter tido grande êxito este Pontífice, se exceptuarmos a qualidade de algumas obras sacras de compositores dignos desse nome, mas afastadas da liturgia, quer pela dificuldade de execução quer pelo difícil enquadramento na estrutura das celebrações; o que vamos encontrar, ainda no século XIX, nas igrejas por essa Europa fora e mesmo em Portugal é aquela prática que haveria de originar a tomada de posição do Papa Pio X, no *Motu Próprio "Tra le sollecitudini"*, documento com que este Santo Pontífice procurou definir de forma clara uma fronteira entre o sacro e o profano, numa doutrina que haveria não só de chegar às portas do Concílio Vaticano II, mas que haveria de informar muita da sua doutrina acerca da música sacra.

Qual era então, ao tempo de S. Pio X, a situação da música sacra, para exigir do pontífice-músico uma tomada de posição tão radical que haveria de originar verdadeiras fúrias iconoclastas contra a coeva produção musical? Um músico francês – Alexandre-Etienne Choron⁸ – dizia que “as missas do seu tempo eram *Óperas em Dó*”; o escritor Hypolite Taine, ao sair duma missa de casamento exclamava: “que ópera tão bela!... parece-se com *Robert le Diable*,⁹ só que *Robert le Diable* é ainda mais religiosa”;¹⁰ menos não diz o nosso

⁸ A-E. CHORON (1772-1834) contra a vontade do pai, estudou auto-didacticamente a partir das teorias da composição de Rameau. Mais tarde recebeu lições de Harmonia, Contraponto e Fuga. Foi o responsável pela reorganização da música coral nas igrejas de Paris e noutras cidades bem como o responsável pela organização de importantes eventos musicais, chegando a ser director da Grand Opera de Paris. As reformas implementadas por ele caracterizaram-se pelo incremento do conhecimento dos clássicos com particular relevo para a música coral de Palestrina, Bach e Haendel. Foi vítima de constantes incompreensões pelo seu carácter de reformador tendo sido afastado por isso mesmo da Opera de Paris; mais tarde foi-lhe fechado um Instituto por ele fundado, acontecimento a que a sua saúde não resistiu.

⁹ Ópera de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

¹⁰ In MIGUEL NICOLAU, *Comentário teológico Pastoral à Constituição Litúrgica*, Ed. A.O., Braga, 1968, p. 10.

Camilo Castelo Branco: “a hóstia consagrada, a divindade real de Jesus Cristo, ergue-se veneranda, nas mãos do levita, sobre as multidões que se prostram! Eu quero recolher-me no seio da minha alma; quero meditar profundamente nas palavras – corpo, sangue, alma e divindade de Nosso Senhor Jesus Cristo, tão real e perfeitamente como está nos céus – e contudo reluto com a minha fraqueza porque me é impossível cerrar os ouvidos a um coro de *Macbeth* que o órgão me recorda, ou a uma ária de *Ernani*¹¹ com que o órgão tenta afervorar a minha oração ao Cordeiro de Deus. Calai, pois, o vosso órgão, inocentes instrumentos do mal! Dai-nos a toada melancólica e religiosa dos nossos templos, mais velhos que Verdi e Donizzetti! Sacrificai esse vão desejo de ostentar progresso na música de Igreja porque a Igreja saiu civilizada das mãos de Jesus Cristo e repele de si a nesga de mundo profano que lhe quereis, à força, cerzir nas suas vestes solenes. Se compreendeis a profanação que talvez involuntariamente nos faça responsáveis perante Deus e menos dignos perante cristãos de convicções, erguei as mãos no acto da missa e deixai o órgão no seu eterno silêncio; senão desvirtuais o culto, roubando-lhe o respeito”.¹²

¹¹ Ambas óperas de Giuseppe Verdi (1913-1901).

¹² CAMILO CASTELO BRANCO, Horas de paz: citado em PEDRO DE MIRANDA, “O Concílio Vaticano II e a Música Sacra, 40 anos depois” in *Revista “Estudos”*, n. 5 (2005), p. 81-82. Não resisto a acrescentar um delicioso depoimento constante de uma carta do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, expressando a sua indignação face ao estado da música sacra no Brasil de então: “E’ preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a simphonia (Abertura) do *Guarany*, (Ópera de Carlos Gomes) ou *Cheval de bronze* (?), ou *Pique Dame* (*Dama de Espadas*, Ópera de Tschaikovsky) ou *Zigeunerbaron* (*O Barão cigano* de Johann Strauss) ou *Bocaccio* (Ópera de Franz von Suppé), etc., etc. E’ preciso acabar com essa música despida de senso composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos “couplets” (coros finais) mais sugestivos da mais sugestiva revista de fim de ano; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu officio. E’ preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do ‘O Salutaris’ (escrito ‘O Salutaris’), ‘Tantum ergo’ (por vezes escrito ‘Santo Ergo’), a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo, de sentimentos que manifestam a degradação do nível artístico do individuo, tais como ‘Oceli neri’ e ‘Varrei morir’ (o caricato do erro de italiano, em vez de ‘Ucelli neri’ e ‘Vorrei morire’)’, etc., etc.” (ALBERTO

A situação era tal que uma proposta apresentada por Alberto Nepomuceno no Brasil (não muito diferente da situação em Portugal até porque os músicos andavam pelos dois sítios) para a renovação da música sacra utilizava expressões deste género: "E' severamente proibida qualquer peça que tenha a mais leve reminiscência de óperas teatrais ou de peças de dança de qualquer género, tais como: *polkas, valsas, mazurkas, minuetos, rondós, schottischs, varsovianas, quadrilhas, galopes, contradansas*, etc.; de peças profanas, como: *hinos nacionais, canções populares, eróticas* ou *bufas, romanças*, etc."¹³ Uma comissão de peritos haveria de criar um Regulamento para a música sacra, em 1 de Janeiro de 1899, cujo teor está admiravelmente próximo não só do *Motu Proprio* "Tra le sollecitudini" que São Pio X haveria de publicar quatro anos depois, mas até da doutrina do Concílio Vaticano II. Dizia no seu primeiro artigo, quase em tom programático: "A música sacra admitida e aceita pela Igreja, é aquela que, inspirando-se no carácter da cerimónia sagrada e correspondendo ao sentido do rito e palavras litúrgicas, é apta para despertar a devoção dos fiéis e, portanto, digna da casa de Deus".¹⁴

NEPOMUCENO IN *Jornal do Commercio, Theatros e Música*, 09/10/1895; citado em GOLDBERG, L.G., *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia*). N.B. Os parêntesis são meus. São Pio X, por sua vez, queixava-se de, um dia, no momento silencioso da consagração, escutar "*Mira, o Norma, ai tuoi ginocchi..!*".

¹³ No Artigo anteriormente citado. Algumas das ideias representam uma clara sintonia com o *Regulamento para a Música Sacra* publicado a mandado de Leão XIII pela Sagrada Congregação dos Ritos para os Bispos italianos em 6 de Julho de 1894 (e não em 24 de Setembro, como se diz no artigo), e estendido à Igreja universal com decreto de 21 de Julho do mesmo ano.

¹⁴ Este *Regulamento*, até ao seu Artigo VII segue de perto as ideias do *Regulamento* publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos, razão pela qual não se percebe o desacordo do Padre Pedro Hermes Monteiro apelando para o tal Regulamento. Ao que parece, lá como cá, então como agora, estava em presença outro género de argumentos, nomeadamente a presença de demasiados músicos leigos mais preocupados com a sobrevivência da "sua" música que com a liturgia. No que diz respeito ao nosso meio, a referência a vários professores de Canto Gregoriano e formação musical nos Seminários de Braga àquela época, dá a entender que não seria por falta de uma competente formação que as coisas não corriam bem. Estão já aí as bases de uma autêntica Escola de Música Sacra que haveria de nascer em Braga, incrementada depois pelo *Motu Proprio* "Tra le sollecitudini" de São Pio X. Referiremos os nomes de P. António José de Lima (1840-1909), João Maria Araújo Esmeriz (1847-1935), P. Francisco José Galvão (1874-1943), P. Emílio Maria Knebel, P. Eugénio da Costa Araújo Mota (1850?-1904), P. Manuel Carvalho Alaio (1888-1937), P. António Domingues Correia (1877-1955), P. Alberto Brás (1900-1976) e P. Manuel Faria (1916-1983).

Tratava-se efectivamente de uma época em que não só a liturgia foi invadida por elementos profanos, particularmente por influência da ópera, mas também de uma época que se caracterizou por uma crescente autonomia da arte relativamente à religião o que conduziu à necessidade de se definir claramente os parâmetros em que se poderia centrar uma música adequada ao culto divino.¹⁵ É evidente que a reacção de Pio X a esta situação, na procura de uma música que recuperasse a aliança anterior entre a música e a fé cristã, se orientou para um retorno às fontes da música sacra e, ao mesmo tempo que definia as qualidades da mesma – *santa, verdadeira e universal* –, apresentava como referência, quanto aos géneros aceitáveis, o canto gregoriano e a polifonia renascentista. Esta opção originou algumas tomadas de posição um tanto exageradas e favoreceu uma produção litúrgico-musical, por parte do chamado movimento ceciliano, que, por vezes, não ultrapassava muito a fasquia da banalidade. Por outro lado, se é verdade que este documento papal motivou algum incremento na qualidade da música que se cantava nas igrejas, não evitou, porém, um progressivo divórcio entre os compositores de reconhecida qualidade artística e a música sacra.¹⁶

¹⁵ “Esse sentido radical da autonomia ou autarquia acompanhou um movimento global da cultura moderna, essencialmente de orientação subjectiva, que poderemos denominar ‘morte de Deus’. Quer enquanto referência religiosa quer enquanto referência metafísica, o Deus cristão que marcou séculos de cultura ocidental deixa de a marcar como até então, deixando de constituir o vértice fundamental único dessa mesma cultura” (JOÃO DUQUE, *Cultura contemporânea e Cristianismo*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2004, p. 149).

¹⁶ É certo que S. Pio X advogava uma abertura ao que ele chamava “música moderna” ou seja a música que se fazia no seu tempo, mas chamava mais uma vez a atenção para o facto de que a música que mais se afastava do estilo da música sacra era a música de ópera): “Entre os vários géneros de música moderna, aquele que parece menos adequado às funções do culto é o estilo teatral que esteve em voga durante o século passado, particularmente na Itália. Por sua própria natureza, esse canto representa a máxima oposição ao canto gregoriano e à polifonia clássica e, por isso, também às mais importantes leis da música sacra” (PIO X, *Motu Proprio “Tra le sollicitudini”*, n. 6).

Afinal, porque nos dedicámos até agora a estas considerações sobre a problemática da intromissão da profanidade nas celebrações litúrgicas anteriores ao documento de S. Pio X, ou seja a uma situação que se viveu já lá vão mais de cem anos? Porque, no essencial, a situação pouco ou nada mudou no repertório que, hoje em dia, se canta nas celebrações de Matrimónio. Entre árias de ópera, "lieder", canções, música de concerto, e até exemplos um pouco extravagantes de *folk* ou *pop music*, assistimos hoje em dia à exibição de cantores e instrumentistas que se afirmam "formados no Conservatório" e à presença arrogante de músicos que vendem a sua ignorância por uns trocos, com a promessa de "embelezar" musicalmente uma celebração de casamento, a contento dos noivos e convidados. Há já quem publicite música para casamentos na Internet da mesma forma que se publicitam os restaurantes, as ornamentações das igrejas ou os *bouquets* das noivas; encontramos publicidade de um *Duo de Tenor e Órgão* que até se oferece para fazer contratos a preço reduzido em celebrações de mais de um casamento na mesma cerimónia, para o que aconselha a mesma estratégia que se utiliza para a ornamentação da Igreja.¹⁷ Quanto a experiências vividas ou conhecidas, vai havendo de tudo, mas o que é mais preocupante é ter-se criado a ideia de que, no casamento mandam os noivos, que se dão ao luxo de escolher o que querem que se cante, a seu gosto pessoal, independentemente do enquadramento ou sentido litúrgico do repertório escolhido, mesmo que, por vezes, até seja de qualidade. Pior ainda é que isto acontece com a conivência de bispos,¹⁸ muitos párocos e reitores de santuários que

¹⁷ Ao mesmo tempo, publicita o seu repertório que comentaremos adiante e com a qualidade que o MP3 já pode proporcionar ao interessado... repertório que é francamente deplorável.

¹⁸ Em Viana do Castelo foi publicada uma *Nota Pastoral* do Bispo D. José Augusto Pedreira impedindo a realização de casamentos em capelas particulares para evitar o comercialismo que está a envolver as celebrações; mas quanto à forma como se fazem os casamentos nas Igrejas e santuários não conheço qualquer nota. Porque será?

dizem nada poder fazer perante factos consumados e condicionados pelo medo de criar problemas em situações que envolvem muita gente estranha às comunidades. E assim se vai permitindo mais ou menos tudo. Quem tiver a coragem de dizer não a uma situação destas sujeita-se às consequências – e eu que o diga – de uma contestação baseada em argumentos de “porque não?”; “eu acho que assim é que está correcto!”; “foi assim que eu escolhi e está escolhido porque o casamento é meu!”; “se o senhor não concorda como é que há outros que o permitem?”; “a Igreja tem que se modernizar”, etc. para não falarmos de ameaças e agressões mesmo de ordem física.

Portanto, a invasão da profanidade na liturgia nupcial dos dias de hoje não é apenas de ordem musical, não se prende apenas com questões de estilo ou de linguagem musical, mais ou menos apropriada à celebração; vai-se mais longe: estão já em questão os próprios textos da liturgia substituídos por poemas medíocres, está em questão a música sacra substituída por *baladas* de um tal mau-gosto que impressiona, está em questão a qualidade dos músicos que deixam de ser os profissionais que procuravam ganhar mais uns patacos à custa de actuações em igrejas, (mas não deixavam, ao menos, de ter alguma qualidade técnica), para sermos confrontados agora com pseudo-músicos que, por saberem dar uns acordes numa guitarra ou num órgão, que até se oferecem para levar às costas – como o tal da Internet, – se apresentam como “artistas” de *smoking* e *papillon*... Isto para não falarmos já de alguns que chegam a oferecer os seus préstimos aos desprevenidos noivos, às portas das igrejas e santuários, quais prostitutas vendedoras de uma música de bairro capaz de saciar por um momento, mas deixando depois a marca da frustração, do vazio, e mesmo da traição naqueles que se deixaram enredar na ânsia de um pouco mais de beleza ou originalidade para uma cerimónia já por demais esvaziada de sentido...

2. O sentido da festa e a *profanidade* nas celebrações

É verdade que o ambiente festivo que envolve as celebrações dos matrimónios sempre apresentou um lado marcadamente profano, o mesmo que se pode encontrar em outras manifestações de carácter popular, marcadas pela tradição e costumes, e até na temática das canções do folclore; a celebração do matrimónio não se poderá nunca separar daquela dimensão iniciática que a mesma representa para a cultura popular e, queiramos ou não, é esta dimensão iniciática que vem à superfície no momento de pensarmos o matrimónio em termos de acto social e festivo.

E “durante as grandes festas de iniciação com que os jovens são acolhidos na comunidade dos adultos, não são só os próprios noviços que são libertados das leis e regras do quotidiano”,¹⁹ mas todos, de certa forma se sentem dispensados das regras comuns. Foi também em rituais mais antigos que “o cristianismo inculturou os sacramentos, assumindo os valores humano-religiosos de tais rituais, e incorporando neles os novos conteúdos provenientes não já do mero sentido cósmico-antropológico, mas da própria história da salvação”.²⁰ Por isso mesmo, a música que envolve os ritos matrimoniais facilmente deixa transparecer o ambiente da ritualidade pagã anterior, consciente ou inconscientemente assumido pelos actores e protagonistas de um novo ritual que esquece a dimensão litúrgica dos sacramentos. Para uma verdadeira compreensão deste fenómeno, precisamos por isso de “captar o sentido e a função da música dentro de um contexto social determinado, em que serve como veículo de expressão ou catarse, de pena, apego, perda, sensibilidade (...) pois a música acentua os efeitos psicológicos e a coesão do grupo através de certos rituais e da transmissão de significados culturais importantes nos textos das canções”.²¹

¹⁹ JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Ed Einaudi, Torino, (1946) Ed. de 2002, p. 17.

²⁰ LUIS MALDONADO, *Liturgia, Arte, Belleza*, Ed. San Pablo, Madrid, 2002, p. 68.

²¹ JOSE ANTONIO MARTIN HERRERO, *Manual de antropologia de la musica*, Amaru Ediciones, Salamanca, 1997, p. 131.

A celebração do casamento e a ritualidade envolvente – na igreja ou no banquete – sempre foi e será marcada pelo ambiente de festa. Ora a festa representou desde sempre um profundo contraste com o quotidiano, uma certa rebeldia para com as instituições e o poder, um sentido de transgressão das regras e convenções, sejam quais forem e venham de onde vierem.²² É isso que encontramos em algumas manifestações marcadas pela excentricidade, próprias do homem medieval, e cujos vestígios poderemos ainda identificar em algumas práticas dos nossos dias e em atitudes que ultrapassam os cânones do seu comportamento habitual.²³

Como interpretar a forma de viver e agir do povo cristão que se exprime particularmente em momentos de euforia colectiva como o Carnaval, em festas de santos, ou de índole mais particular como seja uma festa de casamento? É notória aqui a relação inseparável entre a festa, o riso e uma vivência particular da liberdade; esta forma de expressar e exteriorizar a liberdade, constituía um direito que sempre se respeitou como sagrado, embora num espaço muito limitado: o tempo da Festa.²⁴

²² “A festa, de facto, abre-se a transgressões limitadas, controladas pela ordem social que rejeita o caos. No jogo há interditos que persistem, há regras, uma ordem a respeitar” (ANTÓNIO CABRAL, *Teoria do Jogo*, Ed. Notícias, Lisboa, 1990, p. 76). E de seguida cita: “A falta de ordem é uma prerrogativa exclusiva do homem, cuja consciência e livre vontade podem desentranhar-se, de vez em quando, contra a natureza das suas raízes, em natureza animal. Esta particularidade é uma base indispensável de toda a cultura, mas, quando exagerada, leva à doença da alma. Sem prejuízo, só se suporta a cultura numa certa medida” (C.G. JUNG, *Acerca da Psicologia do Inconsciente*, Ed. Delfos, Lisboa, 1967, p. 64)

²³ Certas modas vindas de fora que recuperam autênticos rituais pagãos: bater nos pratos, cenas licenciosas dos convidados e até dos noivos, cantigas e expressões brejeiras nos convívios, os bailes prolongados noite adentro, a sujeição das celebrações aos horários da parte profana, etc. E nem sempre é o vinho o responsável por tudo isto...

²⁴ “O ser humano em festa, por motivo de um certo enfraquecimento do auto-domínio, acompanhado e provocado por uma exaltação psíquica que o priva, em maior ou menos grau, da consciência da realidade concreta, participa geralmente de alguns traços característicos do fenómeno extático. O êxtase é uma possibilidade. O delírio, entendido como o estado de excitação causado por uma

Celebrar uma festa era e é ainda, em muitos casos, a oportunidade de gozar o espaço de liberdade e de afirmação do povo, não sendo de esperar muito que, nesse contexto, as pessoas tivessem facilidade em obedecer a regras. Na festa, na diversão, e no sentido de liberdade e de exagero que as caracterizava, se exprimia a verdade, a forma autêntica de ser do povo. É que “o riso supera o medo, não tem proibições ou restrições, enquanto o poder, a violência e a autoridade nunca falam a linguagem do riso. O riso é uma vitória sobre o medo moral, o medo perante os tabus, perante o proibido que é, muitas vezes, confundido com o sagrado. Ao contrário deste lado risível da sociedade medieval, havia a seriedade formada pelo medo, pela fraqueza, pela resignação, pela mentira, pela hipocrisia, e ainda pela violência, pela intimidação, pela ameaça ou pela proibição. Os poderosos conseguiam a seriedade exigindo. Essa seriedade forçada provocava, no povo, a desconfiança. Era por isso que, nos dias de festa, na praça pública, o povo tirava a máscara da compostura habitual e, no meio de zombarias e comédias, brincadeiras e sarcasmos vinha à tona a outra verdade.”²⁵

O homem medieval tinha, por assim dizer, duas vidas: a oficial e a burlesca; podia mesmo unir a assistência piedosa à missa com paródias divertidas do culto oficial na praça pública; ele não conseguia separar muito claramente as manifestações do sagrado e as do profano, pois, na festa, tudo se misturava e confundia, por exemplo em determinadas manifestações culturais como eram as

emoção forte, é mais frequente” (ANTÓNIO CABRAL, *Teoria do Jogo*, Ed. Notícias, Lisboa, 1990, p. 69)

²⁵ Não estará muito longe disto o fenómeno actual do “hooliganismo” ligado ao futebol, mas que se exprime por um exagerado sentido de liberdade e escapatória a certas limitações de sociedades marcadamente restritivas, disciplinadas e conservadoras; daí a grande profusão de álcool, de violência e de destruição com a consequente subversão dos valores da ordem pública. Gente a quem é proibido beber no quotidiano por causa da condução, da manutenção da ordem, etc. embebeda-se numa festa de fim-de-semana; não muito longe deste fenómeno estará a actual prática das bebedeiras estudantis de fim-de-semana pelas discotecas dos meios académicos...

representações dos "milagres" ou "mistérios".²⁶ Para nos darmos conta de tal facto basta contemplar as miniaturas de manuscritos medievais, as pinturas e determinadas representações das igrejas. Há representações de pesadelo, alucinação e demência à mistura com representações piedosas; há formas humanas à mistura com formas de animais ou vegetais; há por todos os cantos diabos e saltimbancos sarapintados, exibindo as suas acrobacias.

É quase um ambiente medieval o que vamos encontrar em algumas tradições populares, em canções e manifestações em honra dos santos, e na própria vida das populações: as orvalhadas ou fogueiras do S. João representavam ainda há pouco tempo essa aliança entre a devoção ao santo, que marca o meio do ano, e uma iniciação nas experiências amorosas, onde uma certa inocência e ingenuidade se misturavam, por vezes, com o mais descarado erotismo. Um pouco disso também se pode ver em algumas das músicas que o tempo se encarregou de consagrar como representativas de um repertório musical pseudo-sacro, adequado às celebrações matrimoniais. Os cantores e instrumentistas que ao longo dos anos executaram e executam ainda certas obras clássicas nos casamentos ou aqueles que aproveitam para exhibir a sua rebeldia face às normas litúrgicas nas celebrações matrimoniais estão, afinal, a perpetuar um ambiente e a veicular uma mensagem que vai muito além das meras preferências por um repertório cujo valor, em si mesmo, está fora de questão, mas completamente desenquadrado daquilo que é a celebração litúrgica de um sacramento. Vejamos:

2.1 – Obras musicais utilizadas nos casamentos

Poucos teriam a coragem de contestar nos dias de hoje a execução das *Marchas Nupciais* de Mendelssohn e Wagner no início

²⁶ Cfr. LUIS MALDONADO, *La Religiosidade popular*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1975, p. 219-242. Ver ainda os comentários às edições discográficas dos Carmina Burana.

ou no final dos casamentos; elas parecem já fazer parte do ritual, tal como as alianças, as flores ou o vestido da noiva... No entanto, quer uma quer outra destas obras musicais, no seu contexto original, estão bem longe de representar a marcha da noiva para o altar e muito menos o lado festivo de quem assume um compromisso diante de Deus e da comunidade.²⁷ A marcha nupcial de Mendelssohn é um número da música de cena intitulada *Sonho de uma noite a meio do Verão* ou seja, uma obra cujo conteúdo e significado se poderia aproximar das práticas sanjoaninas das fogueiras ou orvalhadas; o autor do texto, William Shakespeare, retrata nessa obra um mundo fantástico de fadas e duendes entrelaçado na experiência onírica de quatro amantes que se perseguem no interior de um bosque; entre a realidade e a fantasia, vivem-se sensações de satisfação de desejos obscuros que desembocam no encontro dos pares – “amanhã, pela meia-noite, executaremos solenemente a dança triunfal” – diz um deles, e segue a *Marcha Nupcial*. Como se pode ver, não se trata propriamente de um ambiente sacro. Algo de semelhante se passa com a *Marcha Nupcial* de Richard Wagner. Faz parte da ópera *Lohengrin* e acompanha o momento em que um par de noivos se desloca para o leito nupcial, rodeado por coros de jovens e donzelas que entoam um cântico sereno cujo texto diz: “Fielmente conduzidos,

²⁷ Uma perspectiva de defesa deste “liturgicamente consumado” repertório é feita com certa perspicácia por Gian Nicola Vessia numa edição discográfica de algumas destas músicas, nos seguintes termos: “A questão da música nos ritos nupciais é uma história de contrastes. A Igreja, por meio dos seus canais institucionais, exprimiu durante todo o século passado e insiste ainda hoje na sua oposição a melodias retiradas do ambiente profano, por vezes destinadas à ópera, por vezes músicas de salão e músicas compostas unicamente para deleite do ouvinte e não certamente para acompanhar o cortejo que se dirige ao altar com o noivo já à espera e a noiva avançando em passo cadenciado ao som de uma marcha de sabor processional. Mas o certo é que as melodias e as páginas contestadas pela igreja parecem cada vez mais difíceis de extirpar da liturgia do matrimónio e, em vez disso, parecem ver o seu lugar ali reforçado pela importância mediática: não há filme, não há telenovela em que a noiva não entre na igreja vestida de branco fazendo soar os acordes da *Marcha Nupcial*. Já se estabeleceu uma unidade inquebrável entre estas músicas e o rito nupcial: não importa que a Ave Maria de Schubert não passe, no seu original, de um texto lamentoso e dolorosamente sentimental. Tornou-se meditação, sinónimo de “elevação”, apta a comover de tal forma que, na sua ausência, quase pareça que falta alguma coisa ao rito.

aproximai-vos do lugar onde a bênção do amor sempre estará convosco! O valor triunfante, recompensa do amor, une-vos na fidelidade como o mais feliz dos pares! Avança, campeão da juventude! Deixai o esplendor do banquete nupcial e entregai-vos aos prazeres do coração!...”

Em contexto parecido, poderemos colocar a *Ave-Maria* de Schubert. Não se trata efectivamente de uma “Ave Maria”, mas de um *Lied* intitulado “*Ellen’s Gesang*” III, (Canção de Helena), sobre texto de Sir Walter Scott, onde se conta a história de uma jovem em fuga que se refugia numa gruta e, na perspectiva de ter que passar ali a noite, reza à Virgem Maria para que a proteja, com as seguintes palavras: “Ave, Maria! Virgem humilde, escuta as súplicas de uma jovem como tu! Deste penhasco agreste e selvagem chegue a ti a minha oração; dormiríamos seguros até ao amanhecer se o homem não fosse tão cruel... Acolhe, ó Virgem, as preocupações desta jovem; acolhe, ó Mãe, a oração de tua filha: Ave, Maria!”. Por sua vez, a conhecida *Ave-Maria* de Gounod é apenas uma adaptação – bem feliz, por sinal – do texto latino da antífona mariana a uma melodia escrita para violino pelo compositor francês Charles Gounod, sobre a harmonia do I Prelúdio de *O Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach. Não se trata, portanto, de música originalmente sacra, se bem que a sua origem profana seja bem disfarçada por um estilo elegante, e quase diríamos suplicante que se a que o texto vem dar um especial sabor.

A estas obras acrescentaríamos agora um caso mais curioso: o célebre *Largo* de Haendel; esta pequena peça musical insere-nos novamente na temática amorosa anteriormente abordada. Trata-se de uma ária da Ópera *Xerxes* de Georg Friedrich Haendel, em que o protagonista canta a sua gratidão para com um plátano (!?) a cuja sombra viveu a melhor experiência amorosa da sua vida; depois de desejar (no *Recitativo*) que nem os trovões nem os relâmpagos ou temporais possam alguma vez perturbar aquelas ramagens

frondosas, acrescenta a razão (na Ária): “Jamais houve sombra de árvore que fosse mais querida, aprazível e suave!...” A este trecho de “profunda religiosidade” muito utilizado nos casamentos, mesmo em forma instrumental, junta-se frequentemente o “Coro dos Escravos Hebreus” da ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi. Este coro evoca a passagem da história bíblica em que o povo hebreu, exilado, eleva o seu pensamento para a terra perdida, para a Jerusalém destruída, enquanto contempla, desolado, as harpas que pendem, mudas, nos salgueiros das margens dos rios de Babilónia: “Vai, ó pensamento sobre asas douradas, vai pousar sobre montes e colinas, vai ver as torres destruídas... Harpa de ouro, dos fatídicos poetas, porque pendes muda desses salgueiros?” Trata-se de um trecho dramático, quase trágico, totalmente contrastante com o ar heróico, festivo, com que é traduzido, cantado e tocado por coros amadores por toda a parte: “Vai pelo mundo, cantando a alegria; rejubilem as ilhas e as gentes. Haja festa e ritmos de dança porque Deus vem habitar Israel”. E, já agora, porque não acrescentar a bela “Ave-Maria”, oração de Desdémona, na ópera *Otello* de Verdi? E a ária da *Suite em Ré maior* de Bach? E o *Agnus Dei* de George Bizet, adaptação do texto litúrgico a um solo de violoncelo, num dos movimentos da *Suite “Arlesienne”*? E uma outra “Ave-Maria”, popularizada em dueto por Plácido Domingo e Sissel, que não é senão a adaptação do texto mariano ao “Intermezzo” instrumental da ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni? Poderíamos ainda referir outras peças próximas do repertório litúrgico, mas a léguas do contexto da celebração matrimonial em que são inseridos: *Panis Angélicus* de César Franck, *Coral “Jesus bleibet meine Freude”* de Bach, etc., etc. Isto para falarmos do repertório, apesar de tudo, um pouco mais aceitável, pelo menos pela qualidade musical e textual e, até certo ponto, mais perto do espírito sacro de uma cerimónia nupcial.

Como vemos, a execução destas obras em celebrações matrimoniais obedece à conjugação de um conjunto de fenómenos de

carácter musical, e até histórico, que pouco ou nada têm a ver com o sentido das cerimónias em si mesmas, com o ritual do matrimónio, nem sequer com o sentido original das obras e o contexto em que, e para o qual, foram compostas. Executam-se porque são bonitas, porque as pessoas gostam, porque já fazem parte do ritual e das convenções sociais que envolvem os casamentos, porque as possibilidades oferecidas pelas gravações discográficas acabam por facilitar às organizações de eventos um repertório que era, até há bem pouco tempo, exclusivo de alguns poucos profissionais ou de outros, eventualmente, menos habilitados e mais descarados também que as foram matraqueando em órgãos e harmónios.

2.2 – Sacralidade ou profanidade na linguagem musical

Em que critérios nos poderemos apoiar, então, para avaliarmos do carácter sacro ou profano de uma música? Rigorosamente, a sacralidade ou a liturgicidade da música dependem de diversos factores, pelo que aqui nos limitaremos a apresentar alguns dados que revelam a precariedade da mera argumentação de carácter técnico; a questão da sacralidade da música tem mais a ver com conotações de ordem sociológica que de ordem técnica ou espiritual. A História da Música oferece-nos alguns dados que poderão mesmo parecer desconcertantes para a nossa mentalidade actual. De facto, não são apenas as músicas de fora do cristianismo que revelam características que hoje consideramos profanas, como a dança ou a predominância do elemento rítmico; alguma música de Igreja, em certos e determinados momentos, englobou esses mesmos elementos durante muitos séculos, mesmo que a dança nunca tenha verdadeiramente feito parte da liturgia católica. Tudo depende, em grande parte, do conceito de oração, de culto, de rito e das suas

formas de expressão ao longo dos tempos e, portanto, também dos de hoje.²⁸

É que em tempos mais recuados, a música sacra não se destinava a "fazer o cristão recolher-se sobre si mesmo, mas precisamente o contrário, arrancá-lo de si mesmo".²⁹ Foi por isso que, às vozes radicalmente discordantes de alguns Padres como Santo Atanásio ou S. João Crisóstomo se contrapunham as dúvidas de um Santo Agostinho e uma prática musical mais ou menos hesitante. O próprio órgão era, na sua origem, um instrumento profano e mesmo condenado pela Igreja; algumas danças rituais integravam alguns momentos da liturgia tradicional em muitos mosteiros como Saint Marcial de Limoges; encontramos, ainda hoje, vestígios dessa prática nas celebrações do "Corpus Christi" em Sevilha ou noutras manifestações populares que, mais tarde, passaram para o exterior do templo como a *Dança do Rei David* ou o caminhar pausado e ritmado nas procissões, característico de algumas regiões da Europa. A história do *Jongleur de Notre Dame* é a representação lírica dessa mesma prática: o corcunda, como não sabe rezar, manifesta a sua devoção a Maria fazendo piruetas, atitude que é logo acarinhada pela própria Mãe de Deus. Portanto, considerar a música sacra como "algo que convida ao recolhimento" é próprio de tempos recentes, do século XIX, mais concretamente... A prática cristã orientada para a interioridade e a contemplação rondará o século XVII, bastando para tal olhar as representações dos Santos e a Virgem Maria: anteriormente ao século XVII, refere J. Chailley, "o êxtase projecta-os para a frente, de mãos abertas, o corpo distendido e com os olhos fixos no alto num ponto preciso da sua visão e não perdidos no vazio de uma imagem interior. Poderemos mesmo assegurar que, pelo menos durante o primeiro milénio, a música da igreja cristã é uma *música activa*".³⁰

A *universalidade* da Igreja e da sua liturgia, tão desejada nos nossos tempos, particularmente a partir do *Motu Próprio* de S. Pio X, pretende fazer com que as acções ou gestos signifiquem o mesmo em

²⁸ Tivemos já oportunidade de abordar a questão do critério estético como referência para a música litúrgica numa conferência dos Encontros Diocesanos de Pastoral Litúrgica sobre "O Canto litúrgico, expressão sublime do Diálogo com Deus e com os homens".

²⁹ Cfr. JACQUES CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd' hui, 1976, p. 83. Ver os capítulos 9 e 10 desta obra que se referem mais directamente ao assunto.

³⁰ JACQUES CHAILLEY, *idem*. p. 90.

toda a parte, nomeadamente aqueles que nascem do próprio ambiente em que a Igreja e o Evangelho vão florescendo. Isto deriva fundamentalmente de uma diversidade cada vez maior de manifestações culturais que acabam por enevoar o verdadeiro sentido quer da doutrina quer dos gestos que definem a liturgia da Igreja católica. Nos tempos em que a sociedade era oficialmente cristã, em que a doutrina da Igreja e a vivência do Evangelho informavam naturalmente todas as manifestações da vida, não havia o problema da confusão entre o sacro e o profano; a linguagem musical era a mesma para todos os casos, os compositores eram os mesmos, o estilo era muito próximo: na prática, poderemos dizer que toda a música (como quase tudo na vida) era sagrada.

Nos tempos antigos, pelo menos até ao renascimento, era quase só o texto que distinguia um Motete (sacro) de um Madrigal (profano); a partir do séc. XVII, a música passou a assumir qualidades tais que podia, inclusivamente, prescindir do texto sem perder, em si mesma, a seriedade própria do ambiente sacro ou a exterioridade própria do profano: era o início da música instrumental propriamente dita, a música absoluta, quando ganhou particular relevo a música sacra para órgão. Mais tarde, é a predominância do elemento rítmico, ou o carácter dançante, que vai estabelecer a distinção entre música sacra e profana: a *Sonata de câmara* seguia os andamentos de uma "suite de danças" ao passo que a *Sonata de Igreja* era constituída por uma série contrastante de andamentos.

Foi o desenrolar da própria história e o sentir do próprio homem a definir, melhor ou pior, as fronteiras entre o sacro e do profano ou, pelo menos, a exigir uma distinção que antes não se julgaria essencial. Esta distinção entre a música sacra e a música profana, aprofundada com o incremento de uma linguagem musical e orientação estética em que os elementos religiosos eram recusados, particularmente na segunda metade do séc. XIX, viria a condicionar a própria doutrina da Igreja sobre a música sacra, no momento em que se sentiu ameaçada pela popularidade da ópera, cuja temática ultra-romântica se afastara consideravelmente de um sério ambiente religioso. É este o contexto em que se desenvolve a intervenção mais recente do Magistério da Igreja, a respeito da música sacra e, particularmente, a respeito da música nas celebrações matrimoniais que veremos de seguida.

3. Doutrina da Igreja sobre a Música nas celebrações de matrimónio:

No que respeita à música das Celebrações do Matrimónio, não é muito significativa a documentação do Magistério da Igreja; os poucos documentos que a ela se referem limitam-se a remeter para a legislação que rege as celebrações em geral, dizendo que se devem respeitar as normas litúrgicas nomeadamente quanto a textos e músicas. Referem sempre a singular importância do Salmo Responsorial, nomeadamente porque se tratou de algo novo na reforma litúrgica, e apelam à estreita relação da música com os textos da liturgia e a participação da Assembleia. Acrescentam que são de evitar “genéricas execuções confiadas unicamente a um solista ou ao coro”.³¹ Relativamente ao envolvimento musical do ritual propriamente dito – consentimento, bênção e troca de alianças – as primeiras indicações apontavam para que tal momento fosse seguido “em piedoso silêncio da Assembleia”.

Pouco depois do Concílio Vaticano II e, na sequência das primeiras indicações sobre a liturgia e a música, levantou-se uma polémica acerca daquelas músicas que, com o tempo, foram sendo adoptadas nas celebrações nupciais, e de que falámos anteriormente, sobretudo a partir de uma nota publicada na *Revista "Notitiae"* (Sagrada Congregação para o Culto Divino), n. 62 (1971), p. 110-111; esta nota foi entendida por muitos – eventualmente mais conservadores – como um acto normativo que proibia a execução de tais músicas; esta interpretação estrita foi logo desmentida oficialmente (*Osservatore Romano* de 17 de Abril de 1971. ed. port.), não se seguindo daí qualquer outra indicação, a não ser a simples repetição das indicações quer da *Constituição "Sacrosanctum Concilium"*, quer da *Instrução "Musicam Sacram"* já conhecidas. Essas indicações apontavam no sentido de, paulatinamente, se irem substituindo tais composições, tradicionalmente executadas nos casamentos, e caracterizadas, “*pelo uso*”, como sacras, por outras

³¹ “A música sacra na liturgia nupcial” in *Nova Revista de Música Sacra*, I, 8, p. 1.

mais adequadas à celebração e à “participação activa” dos fiéis. Esta substituição deveria, mesmo assim, ser precedida de uma catequese de preparação para a nova mentalidade litúrgica, catequese que foi sendo feita aos diversos níveis, com relevo para uma intervenção do próprio Papa Paulo VI, em discurso a um grupo de religiosas responsáveis pelo canto litúrgico que participavam num Congresso da Associação Italiana de Santa Cecília. Aí, o Pontífice apontava para o “*sensus ecclesiae*” que deve animar sempre qualquer selecção de cânticos litúrgicos, com estas palavras: “*Sensus Ecclesiae* quer dizer discernimento no que diz respeito à música na Liturgia: nem tudo é válido, nem tudo é lícito, nem tudo é bom. Aqui, o “sacro” deve conjugar-se com o “belo” numa harmoniosa e devota síntese que permita às capacidades das diferentes assembleias exprimir plenamente a sua fé, para glória de Deus e para a edificação do Corpo místico”.³² Mais adiante, o Papa especificava alguns princípios sobre a qualidade da música sacra: “Agora será necessário experimentar se as várias composições sacras são verdadeiramente fiéis a estas normas: quanto à música, que não sejam só inspiradas pela moda, tão mutável quanto, por vezes, privada de valor espiritual para além de artístico. Seja portanto a vossa função a de escolher para a liturgia aquelas músicas que, na prática concreta, unam a dignidade da arte e a sensibilidade da oração”. Não deixaria ainda de referir que muitas outras músicas porventura interessantes, do ponto de vista da arte e do conteúdo, poderão ter lugar em encontros de espiritualidade e de convívio, mas não na liturgia que, enquanto “exercício do sacerdócio de Cristo, obra de Cristo sacerdote e do seu Corpo que é a Igreja, acção sacra por excelência” (*Sacr. Concilium* n. 7), necessita de tudo o que é apropriado a este seu peculiar e sublime carácter”.

Ao referir-se à celebração dos Sacramentos, a *Instrução Geral do Missal Romano* também não acrescenta nada de particular, pelo que nos remeteremos para os “Praenotanda” do *Ritual do Matrimónio*. Ali encontramos pequenas indicações, muito genéricas, que concretizam o sentido dos documentos anteriores. Assim, no n. 30, diz-se: “os cânticos a utilizar sejam *adequados ao rito* do matrimónio e *exprimam a fé da Igreja*, tendo em conta, de modo especial, a importância do Salmo Responsorial na liturgia da Palavra. E o que se diz da escolha dos cânticos vale também para a escolha das obras

³² PAULO VI, *Discurso* às Religiosas dedicadas ao canto litúrgico, em 15 de Abril de 1971.

musicais”.³³ Mesmo que refira expressamente a questão dos cânticos e das outras obras musicais – corais ou instrumentais, presumimos nós – convenhamos que é muito pouco. Nada se diz sobre estilo e repertório, nada se diz sobre intérpretes, nada se diz sobre os critérios de adequação de tal repertório “ao rito do matrimónio”, até porque as normas são as mesmas para toda e qualquer celebração litúrgica. Mas as consequências de um tal silêncio são as que conhecemos, para além de deixar aos pastores a responsabilidade ou a irresponsabilidade de tomar uma posição ou deixar correr. Assim, cada qual – nomeadamente os músicos – interpreta isto à sua maneira e *acha* que esta ou aquela música de que, pessoalmente, gosta está adequada ao ritual e está o caso resolvido.

Mais adiante, no n. 40 do mesmo *Ritual*, ao referir as competências e adaptações reservadas às Conferências Episcopais, tendo em conta a especificidade e variedade de costumes que envolvem a celebração do matrimónio, afirma-se que compete às Conferências Episcopais “preparar a tradução dos textos, tendo em conta a índole das várias línguas e o carácter dos diversos povos e culturas, acrescentando, quando parecer oportuno, *melodias apropriadas para serem cantadas*”. Ora, a única melodia apropriada para ser cantada que a versão portuguesa do *Ritual de Matrimónio* apresenta é a da “*Bênção Nupcial*” que, por sinal, deve ser a única coisa que ninguém canta nos casamentos; além disso, o mesmo *Ritual* apresenta, numa rubrica, a sugestão de que se pode cantar um hino ou cântico de louvor a seguir à entrega das alianças. E nada mais.

As publicações musicais de referência em Portugal, *Boletim de Música Litúrgica* e *Nova Revista de Música Sacra*, foram proporcionando, ao longo dos tempos, um repertório para as Celebrações do Matrimónio com alguma qualidade textual e musical, mas que encontraram um reduzido acolhimento da parte dos coros e muito

³³ *Ritual do Matrimónio*, “Praenotanda”, n. 30.

menos dos “profissionais” da música. Essas publicações musicais vinham enriquecidas com alguma informação sobre a doutrina da Igreja anteriormente apresentada e uma ou outra intervenção do Magistério local, mesmo que limitando-se a relembrar o já conhecido sem acrescentar nada específico.

Nesse contexto se pronunciava o Bispo Auxiliar de Braga, D. Joaquim Gonçalves, ao apontar alguns critérios sobre “o ministério da música na liturgia matrimonial”, referindo particularmente a necessidade de evitar que o desenrolar normal do Rito seja interrompido ou prejudicado por cânticos ou músicas demasiado longos, referindo-se concretamente às clássicas *Ave-Marias* no momento do consentimento e da entrega das alianças. Quer dizer, será de manter esse momento em silêncio musical, de modo a permitir escutar as intervenções do Celebrante e Nubentes, deixando para o fim deste rito a música, tal como refere o *Ritual* já anteriormente citado. O mesmo se diga do hábito, ainda existente em algumas partes, de abafar a recitação da Anáfora com música de fundo, prática a evitar, segundo as normas gerais da celebração da Eucaristia que, também nos casamentos, se devem observar.

Ao contrário do repertório oferecido pelas publicações conhecidas e aprovadas, sempre limitadas pela exiguidade de poetas, e nem sempre ajudadas pela inspiração dos compositores, o repertório musical que foi surgindo por aí, deixou-se enredar nas tendências de um certo sentimentalismo, rondando mesmo a pieguice, particularmente quando se queria agradar às noivas. Não têm sido os textos litúrgicos a definir o repertório musical, mas os gostos pessoais informados por filmes, modas, ou mesmo pela vontade de ter um casamento igual ao da noiva concorrente. A temática de tais cânticos envolve normalmente o amor, a paz, a fraternidade, a beleza, etc. mas numa perspectiva puramente natural, social, e por vezes superficial, piegas, ou até fútil. Não se canta o Matrimónio como aliança, como compromisso, como desafio e sobretudo na sua configuração ao amor de Deus, na sua relação com a criação, com a fecundidade, apontando ao casal a sua missão de

colaborador na obra de Deus nem, muito menos, como “sinal” sacramental da união de Cristo com a sua Igreja. Quer dizer: o repertório cantado em muitos casamentos aponta preferentemente para uma temática matrimonial do politicamente correcto, do imediatamente acessível (não se ouve repertório contemporâneo)³⁴, do agradável, do bonito, do simpático, numa linguagem que ultrapassa o mero repertório musical para informar também as admonições, a escolha das leituras e a própria homilia.

Quantas vezes não são os próprios sacerdotes a deixar-se envolver pela superficialidade do ambiente e a procurar não destoar, não levantar ondas, acabando por consagrar ou, pelo menos, abençoar essa mesma superficialidade com que se encaram os matrimónios!... Ora a música não é um caso à parte de tudo o resto; deve acompanhar o matrimónio desde a preparação e envolvimento dos nubentes e demais agentes da celebração até à vivência da mesma a todos os níveis com particular relevo para a participação sacramental de todos. Quase me atreveria a dizer que, se for preparada convenientemente a celebração, a questão musical ficará, em grande parte, resolvida.

4. O repertório actual destinado às Celebrações do Matrimónio

As publicações musicais de referência têm publicado alguns cânticos que procuram dar resposta às solicitações da doutrina do Magistério sobre as celebrações do matrimónio: a *Nova Revista de Música Sacra* consagrou ao tema o

³⁴ Já agora, caros profissionais da música, se querem cantar o amor, porque não o fazem com música de Olivier Messiaen? É que poucos cantam o amor sublime como ele: *Poèmes pour Mi*, para não falar das *Trois Petites Liturgies de la présence divine*. Já agora, como música instrumental, para além da enorme produção para órgão, de onde poderiam tocar *Le Banquet Céleste*, em vez do “Largo” de *Xerxes* de Haendel à Comunhão, poderiam tocar um dos quadros do *Quarteto para o fim dos tempos* em vez do “Intermezzo” da *Cavaleria Rusticana* de Mascagni. Então poderemos falar de música.

número 8 da I série, num conjunto de cânticos para os diversos momentos da celebração, com particular relevo para o Próprio, com músicas de Benjamim Salgado. Ficou particularmente no repertório o belíssimo cântico do Ofertório; a dificuldade dos dois cânticos propostos por Manual Faria – nomeadamente o *Voto Nupcial* – impediu a sua divulgação, apesar das fortes ressonâncias bíblicas do poema; um belo exemplo do que se poderia cantar no caso de haver um bom solista, dos tais profissionais, e um bom organista, precisamente para o momento após a entrega das alianças.

No número 26 da II série, a *Nova Revista de Música Sacra* volta ao tema: apresenta trabalhos de particular ressonância bíblica como o cântico “Do seu santuário”, um Salmo Responsorial, como já tinha acontecido no número anterior e uma versão a três vozes do cântico “Nossa Senhora do Lar” antes publicado por Manual Faria, na colectânea *Senhora da Primavera*, com o texto ligeiramente alterado para o enquadramento na cerimónia. Neste caso, trata-se de um cântico que se poderá também inserir no momento especial do final do “consentimento” e das alianças, apesar de o texto ter um escasso valor poético. O mesmo já não diria do cântico “Os dias são de luz”, pois o texto não deixa de ser uma pobre adaptação do tema de uma cançoneta dos anos sessenta e uma cedência escusada ao ambiente que deveremos evitar nos matrimónios; o facto de se lhe aplicar uma música de sabor litúrgico, nem de longe ao nível de qualidade a que o seu autor, Manual Faria, nos habituou, não faz dele um cântico litúrgico, porque não deixa de evocar a canção original – “*Those were the days*” – pelo menos para quem a conheceu e cantou naquele tempo...

Os cânticos seguintes da mesma revista são, em minha opinião, os melhores que até ao momento se escreveram para a celebração matrimonial, pela qualidade dos textos e pela clara ressonância bíblica, pela qualidade da música e pelas potencialidades que oferecem aos executantes: “Construí a vossa casa sobre a rocha” nasce de um dos Evangelhos propostos para a celebração do

matrimónio e para uma das mais importantes expressões do ritual; “Jesus Cristo fundou a sua Igreja” evoca a dimensão eclesial da aliança matrimonial nomeadamente celebrada na teologia paulina; “O Senhor vos conserve sempre unidos” aponta para a linguagem da *Bênção Final* dos esposos, imediatamente anterior ao nível do ritual. Um perfeito enquadramento com a celebração.

A *Nova Revista de Música Sacra* voltou ao tema no seu número 71-72. Os cânticos apresentados não revelam a qualidade dos anteriores, com raras excepções: os poemas, de forte ressonância bíblica, são bastante bons, com algumas excepções; porém, musicalmente, caem em alguns lugares comuns e nem sempre são bem conseguidos, uns porque se tornam difíceis de assimilar – “Do Santuário vos guarde o Senhor” – outros porque de fraca consistência melódico-harmónica – “Quero bendizer-vos”, “Senhor Jesus, iluminai nossas famílias” e “A terra está cheia” – outros por uma série de problemas de ordem estrutural – “Um para o outro” – nomeadamente pela deficiente relação entre o carácter tonal-modal da estrofe inicial, cuja cadência não se encaixa bem com a entoação do Refrão, isto para não falarmos do acompanhamento que ainda complica mais as coisas.³⁵ Os restantes não oferecem grande interesse e revelam grandes problemas de carácter formal: “No matrimónio cristão” tem graves desacertos entre a acentuação do texto e os apoios métricos, o que é indicador de falta de perícia técnica; a versão coral do “Em todo tempo bendirei o Senhor” é trivial, para não dizermos de uma banalidade confrangedora;³⁶ a estrutura de “Ficai connosco” está truncada, dando a entender que lhe falta uma frase, para além das deficiências de condução da melodia, logo a partir da segunda pauta. Concluindo: não me parece muito conseguido este número

³⁵ A primeira parte da estrofe vagueia entre um sol menor, um si bemol e sobretudo um Deuterus em Re, que será efectivamente a estrutura base a atender à cadência final, mas onde não se enquadrarão as frases interiores; o Refrão ataca um Sol menor com relação de Dominante-Tónica, mas o acorde de mi bemol acaba por ser descabido; pior ainda pelo facto de a progressão melódica não ser correspondida pela progressão harmónica. Depois de uma cadência intermédia na dominante de Sol menor, sem sensível, acabamos por nos dirigir para Si bemol sem qualquer justificação. Ou seja, uma grande confusão que acaba por tornar o cântico difícil e de reduzido efeito. Pudera!...

³⁶ A entrada do Tenor é de uma banalidade e de uma cedência ao mau-gosto que estranho tenha aparecido numa publicação do género, para além de revelar uma deficiente concepção do movimento ao nível da condução das partes e sua inserção no conjunto: veja-se a partir de “saboreai e vede”, com paragens injustificadas.

duplo consagrado à liturgia matrimonial, representando, em meu entender, um retrocesso relativamente aos números anteriores.

Se formos aos cânticos que a colectânea oficial *Cantemos Todos* nos oferece para a celebração do matrimónio, entre os números 400 a 410, também não vamos mais longe: alguns são os já assinalados anteriormente e, para além disso, temos outros particularmente respigados do *Boletim de Música Litúrgica* do Porto: um Salmo Responsorial e um cântico apropriado para depois do consentimento cujo texto se aproxima da mensagem do Livro de Génesis e da doutrina da "criação do homem e mulher à imagem e semelhança de Deus"; musicalmente parece pouco consistente sobretudo na parte das estrofes pela grande semelhança destas com o Refrão, o que provoca uma certa monotonia. Esta colectânea propõe ainda como Cântico Final duas antífonas marianas: "*Deus vos salve Rainha dos céus*"³⁷, cujo estilo quase em recitativo (com algumas debilidades em "alegrai-vos ó Virgem gloriosa") não é o mais adequado para um cântico final e "*À vossa protecção nos acolhemos*",³⁸ com música também em estilo recitativo, que não sai dos lugares comuns e revela uma ambiguidade tonal-modal pouco adequada ao enquadramento de um final de celebração nupcial.

Efectivamente, não é muito animador o panorama da música litúrgica para o matrimónio, apesar de alguns bons exemplos de cânticos que poderão contribuir para uma celebração condigna. Será porque os próprios compositores não se sentem motivados para escrever efectivamente para este tipo de celebração? Será pela má qualidade dos textos? Será pela dificuldade em musicar poemas demasiado narrativos e onde falta verdadeiramente aquele lirismo que deveria envolver a poesia, para mais num país de poetas como é o nosso? Ou será também porque se convencionou que, para ser litúrgica, uma poesia tem que ser narrativa, e a música tem que ser insípida e demasiado despida de sentimento? Não nos ensinou o grande repertório musical – do Canto Gregoriano aos compositores renascentistas e clássicos – a encontrar um sadio lirismo que nos fale

³⁷ Tradução oficial da antífona "*Ave Regina coelorum*"

³⁸ Efectivamente não se trata de uma Antífona mas do Troparium "*Sub tuum praesidium confugimus*" que hoje vem incluído nas antífonas marianas de final de Completas.

de Deus e de uma forte dimensão espiritual na música? Talvez isso ajude a compreender o facto de os músicos profissionais continuarem a preferir os grandes clássicos, apesar de estarem desenquadrados do "sentir da Igreja" quanto ao *Ritual do Matrimónio*. E outros, eventualmente menos avisados, preferem o repertórios das cançonetas de feira, mesmo que provenientes da desavergonhada pena de alguns padres baladeiros, com a bênção das grandes editoras "evangélico-consumistas", com a conivência e lucro de distribuidoras mais ávidas de vender do que a prestar um bom serviço, e com a colaboração de postos de venda, religiosos e oficiais, que procuram a sobrevivência económica à custa de produtos de baixa qualidade, mas de saída garantida. Quer dizer: a qualidade musical das nossas celebrações litúrgicas deve passar pela convergência dos esforços de muita gente e de uma declarada opção formadora e de serviço litúrgico de compositores, editores e distribuidores que não ceda à tentação do lucro nem se amedronte com questões de sobrevivência empresarial ou comercial.

Por isso, deixamos aqui algumas perguntas: Porque não apostam todos esses agentes em produtos de qualidade, verdadeiramente formativos e que sejam uma referência segura? Quando é que acertamos de uma vez para sempre os critérios de aquisição e venda de produtos – livros, discos, folhetos – que têm directamente a ver com as celebrações da fé? Porque é que vemos tanto cuidado com a edição de Catecismos, de Missais e outros livros litúrgicos, mesmo com as inconveniências de um escandaloso monopólio, e até quanto ao cumprimento rigoroso, ou rigorista, do Direito Canónico, em tantos âmbitos da vida da Igreja, e não vemos a mesma preocupação com o que se vende, com o que se divulga e com o que se canta nas nossas Igrejas e, particularmente, nas celebrações matrimoniais? Porque é que vemos tanta preocupação dos senhores bispos com o "*imprimatur*" de livros e outras publicações que até se sabe virem de gente séria e competente e

assistimos a uma total indiferença, para não dizermos conivência e colaboração, com a mediocridade musical e textual revelada nas celebrações litúrgicas particularmente de matrimónio? Porque é que os nossos pastores são tão solícitos em aconselhar a frequência de um CPM, tão cuidadosos com os termos de um processo de casamento e não vemos qualquer interesse no desenrolar da verdadeira experiência sacramental que os noivos e convidados têm o direito a viver num dia tão especial da sua vida? Como é que se gastam milhões em infra-estruturas e se exige, ao mesmo tempo, que as pessoas que são capazes de trabalhar na formação, mesmo musical, dos nossos agentes da pastoral litúrgica o façam a expensas próprias? Quando é que os responsáveis diocesanos e paroquiais se decidem a apostar numa formação rigorosa e consistente ao nível litúrgico e outros, uma formação sujeita a avaliações sérias, capaz de garantir segurança técnica, fundamentação teológica, compreensão estética e competência litúrgica a quantos trabalham na liturgia? Quando terão a coragem de exigir um grau mínimo de competência a ensaiadores, organistas e cantores, e de ultrapassar a ideia mesquinha de que esses têm que trabalhar gratuitamente quando, noutros sectores da vida paroquial e diocesana, há taxas e emolumentos com tabelas bem definidas? Quando deixaremos de dar lições às pessoas sobre o que devem fazer, sobre o que a Igreja pretende ou exige, sem lhes dar oportunidade e meios para se formarem quando efectivamente o pretendem? Quando é que os pastores terão a coragem de levar a sério a celebração do matrimónio, em todos os aspectos, mesmo o musical, pelo menos com a mesma preocupação com que cuidam a preparação sacramental dos nubentes e o pagamento atempado dos emolumentos devidos? Quando começarão a prevenir os noivos de que a celebração é mais importante que a boda, a música litúrgica é mais importante que o baile, os intervenientes na celebração são

mais importantes que os seus convidados, e a participação sacramental é mais importante que a ementa do restaurante?

5. Conclusão:

Gostaria de concluir esta reflexão sobre a música na liturgia matrimonial de uma forma otimista, procurando apresentar ainda algumas ideias que poderão ser outras tantas pistas de orientação, para além do que anteriormente foi dito. As relações entre o sacro e o profano na arte e na música sempre foram problemáticas, a tentativa de invadir o ambiente sacro com elementos profanos foi uma constante ao longo da História e a cultura cristã acabou por ser condicionada pela necessidade de compensar a seriedade do culto com a abertura a alguma descontração no ambiente dos templos, ainda que nunca dentro deles. Esta situação levou mesmo Joseph Ratzinger a dizer, com alguma graça que “essa correlação entre a Liturgia e o convívio popular (entre “igreja e taberna”) desde sempre foi e continua a ser tipicamente católica”.³⁹ Porém, a relação entre a liturgia e as diferentes formas de cultura tem de estabelecer-se de modo a que seja a Liturgia a condicionar e a ser fonte de cultura e não a cultura a condicionar a liturgia; esse tem sido o pensamento da Igreja, nomeadamente a partir do momento em que mais claramente se definiram os parâmetros da cultura secular. A inserção de motivos chamados profanos na música litúrgica apenas aconteceu quando não existia propriamente uma música profana.

“A criatividade artística e a integração de motivos profanos envolve perigos: a música deixa de ter a oração como base do seu desenvolvimento e a exigência da autonomia artística orienta-a para fora da Liturgia, procurando a finalidade nela

³⁹ JOSEPH RARZINGER, *Introdução ao espírito da liturgia*, Ed. Paulinas, Lisboa, 2001, p. 148.

própria, abrindo as portas a modos totalmente diferentes de viver e sentir; ela afasta a liturgia da sua verdadeira natureza".⁴⁰

A liturgicidade da música define-se pela sua capacidade em nos inserir no verdadeiro espírito da liturgia, enquanto antevisão da liturgia celeste,⁴¹ enquanto identificação com os coros dos anjos e dos santos, enquanto actuação do próprio sacrifício de Jesus Cristo. Não se trata, pois, de viver qualquer espécie de arrebatamento, experiência estética, ou êxtase pessoal, nem muito menos perante uma forma de actuar condicionada pelos gostos pessoais de quem quer que seja e, neste caso, dos noivos, dos convidados, de quem canta ou toca.

A liturgia tem uma dimensão cósmica, tem uma dimensão que transcende o nosso mundo, algo que vai para além do nosso tempo e, por isso, nela, o *Logos* tem prioridade sobre o *Ethos*,⁴² quer dizer, os nossos sentimentos e vivências pessoais devem submeter-se às propostas da fé comum, as nossas ideias devem estar sujeitas às normas da liturgia, os nossos gostos pessoais devem estar de acordo com o sentir e celebrar de toda a comunidade cristã, aquela que celebra a mesma liturgia em qualquer parte do mundo. Este "carácter cósmico da música litúrgica encontra-se em contradição com a dupla transposição moderna que vê a música como subjectividade e mera expressão da vontade".⁴³ A liturgia está em diálogo com as culturas, está aberta à diversidade geográfica, mas salvaguardando sempre aquela especificidade que a caracteriza enquanto forma de realizar a unidade da Igreja.

Relativamente às obras cuja inserção na liturgia comentámos, oferece-se-nos dizer ainda o seguinte: teremos que distinguir entre o que é música na liturgia e música que antecede ou segue a

⁴⁰ *Idem.* p. 108.

⁴¹ Cfr. *Constituição "Sacrosanctum Concilium"*, n. 8 e 83.

⁴² Expressão de Romano Guardini em *O Espírito da Liturgia*.

⁴³ *Idem.* p. 114.

celebração litúrgica, como é o caso das *Marchas Nupciais*. Em si mesmas, não envolvem qualquer atropelo à Liturgia propriamente dita; é importante, no entanto, que não se confunda a entrada da noiva ou do noivo com a entrada do Celebrante que deve ser acompanhada do *Cântico de Entrada*. Se os noivos entram com o Celebrante, não faz sentido a *Marcha Nupcial*. Quanto à execução de outras obras como a *Ave-Maria* de Schubert ou Gounod, uma vez que, no nosso ambiente cultural a sua eventual profanidade não é notória, mas, pelo contrário, sempre foram entendidas como música religiosa, não é que, de todo, sejam inadequadas, contanto que não interfiram directamente como o andamento do rito e sejam executadas em momentos musicalmente mais indefinidos – ofertório, pós comunhão – ou, melhor ainda, num momento de *consagração* da noiva a Nossa Senhora, nos casos em que tal ainda se faz. É evidente que, em cada caso, em cada momento, temos que nos perguntar: Que sentido faz esta música neste momento? Fará sentido cantar a *Ave-Maria* ou o *Panis Angélicus* depois do consentimento matrimonial? Terá cabimento tocar uma *Ária* instrumental à Comunhão? Pensamos francamente que não.

Uma música litúrgica, dotada daquelas características de arte que a doutrina da Igreja propõe – santidade, perfeição de forma e universalidade – ou seja, qualidade estética, relação estreita com o mistério celebrado e um sentido de Igreja que a faça ser verdadeiramente católica, implica superar aquela tentação de autonomia da arte que, no século XIX,⁴⁴ a afastou da fé e do seu sentido original para a recuperar como expressão de uma realidade

⁴⁴ JOSEPH LOUIS D'ORTIGUER, em *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*, apresenta esta afirmação cuja arrogância é bem demonstrativa do pensamento dos músicos do séc. XIX e de muito hoje: "Desde que se tenha por base o chamado "sentimento religioso", não existem regras, nem limites. O padrão pode ser Palestrina, Leo Hassler, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini ou Rossini e seu *Stabat Mater*. Nada a discutir, vale apenas o gosto individual." (citado por GOLDBERG, L.G., *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia*, p. 6).

acolhida como dom de Deus e capaz de ajudar a transformar para melhor o mundo em que vivemos. Se no matrimónio cristão celebramos o mistério da aliança de Deus com o homem, se celebramos a profundidade do amor que é afinal a própria natureza de Deus, se o matrimónio cristão consagra uma experiência de amor humano que é elevada à dignidade de epifania do mistério trinitário, a melhor música com que o devemos celebrar será aquela que nos revele esse mistério de dom, de amor, em suma, o próprio Deus; uma música em que "cantar signifique não tanto abrir a boca e deixar sair sons variadamente modulados, mas utilizar os dons do Espírito Santo, de modo que na alma, rica de fé, se acenda de amor e, assim, fecunde outras almas que, cantando, saibam unir a sua voz à de Cristo que é um hino eterno ao Pai".⁴⁵

Viana do Castelo, 18 de Fevereiro de 2007

P. Jorge Alves Barbosa

⁴⁵ ANTÓNIO MISTRORIGO, *La Musica Sacra nella Liturgia*, Ed, Portalupi, Casale Monferrato, 2002, p. 10-11).