

A MÚSICA LITÚRGICA

EXPRESSÃO SUBLIME DO DIÁLOGO COM DEUS E COM OS HOMENS

“A música litúrgica não deveria ser um espectáculo anexado à liturgia, mas deveria tornar-se ela mesma liturgia isto é, entrar a cantar no coro dos anjos e dos santos”

JOSEPH RATZINGER

“A MÚSICA desempenha, entre as manifestações do espírito humano, uma função elevada, única e insubstituível. Quando é verdadeiramente bela e inspirada, fala-nos, mais que todas as outras artes, da bondade, da virtude, da paz, das coisas santas e divinas. E não é sem motivo que ela sempre foi e será parte essencial da Liturgia, como poderemos observar nas tradições litúrgicas dos povos cristãos de todos os continentes”. Assim se exprimia João Paulo II num discurso aos membros do “Harmonice Cantores” em 23 de Dezembro de 1988.¹ Ora este pequeno excerto é todo um programa e poderá resumir de forma exemplar o sentido da comunicação que queremos apresentar aqui. O facto de a música falar das coisas santas e divinas é um dado presente não apenas nas tradições litúrgicas do cristianismo ocidental, mas em todas ou praticamente todas as religiões do mundo e de todos os tempos.²

Um contacto ainda que sumário com a História das civilizações mostra imediatamente o lugar eminente que é dado à arte musical, na relação que une o mundo humano ao divino. A música permanece, quanto à sua essência última, como algo que se impõe ao homem e que ele desconhece, e daí que sempre a tenha considerado como pertencente ao mundo do misterioso e do espiritual. Para todos os povos e em todos os tempos, "a religião sempre se encontrou associada à música; e a música, desde os tempos primitivos aos tempos mais modernos, sempre se desenvolveu sob a égide da religião.

¹ JOÃO PAULO II, Discurso aos membros do coro “Harmonici Cantores” in L’Osservatore Romano”, ed. portuguesa de 8 de Janeiro de 1989, citado em *Nova Revista de Música Sacra*, n. 50-51, p. 4.

² Este assunto foi já tema da minha dissertação em Teologia, apresentada em 1979 no Instituto Superior de Teologia de Braga, sob o tema “*A Música no diálogo entre Deus e o Homem*” (Inédito). Alguns dos elementos agora apresentados são retirados desse trabalho.

E ainda que o músico, como artista, chegue a negar a soberania da religião na sua obra de arte, deverá no entanto confessar que, na sua forma de expressão, está usando de um meio que foi criado para as coisas sagradas e que deve as suas potencialidades actuais ao uso sagrado que dele fizeram muitas gerações de homens".³

1. A Música como dom divino

Com base nesta constatação histórica, passaremos a ver até que ponto a música e a religião possuem algo de comum que lhes permita tão estreita ligação e crescimento paralelo. Se mais não fosse, andariam a par enquanto pretendem exprimir, cada uma a seu modo, aquela realidade em que o homem acredita, mas que o transcende ainda que não exterior a ele, não uma realidade contemplada e temporal, mas uma realidade imaginada e eterna. Buscando a música e a religião o mesmo objectivo, "quanto mais se elevam no seu carácter, mais se misturam na sua essência; porque se a religião é a actividade primária e mais necessária do espírito humano, a música é a sua expressão mais completa; quanto maior for a música mais religiosa terá que ser".⁴

1.1 - O mistério da música

Música: fenómeno tão simples que constitui a linguagem das próprias aves do céu, e tão complexo que atinge no homem o mais profundo do seu sentimento e do seu ser; realidade pertencente a todo o homem como algo de inerente à sua própria natureza, algo que ele emprega em qualquer circunstância da vida e ao mesmo tempo realidade cuja compreensão constitui para a maior parte dos homens uma impossibilidade. Desde sempre houve no homem a consciência de realidades que se lhe impunham ora enquanto existentes em si mesmas, ora influenciando na sua vida. Em presença delas o homem interroga-se, mas fica sem resposta: o mistério sempre invadiu o homem sem se deixar conhecer. Nesta ordem de ideias se poderia enquadrar a música. A própria palavra parece guardar uma certa afinidade com a palavra mistério e aguarda-a sem dúvida com as palavras significativas das realidades divinas pelo

³ BRIAN WIBBERLEY, *Musica y Religion*, Ed. Shapiro, Buenos Aires, 1948, p. 13-14

⁴ Idem.

menos no que respeita às antigas mitologias. Por outro lado esta complexidade da música na sua essência originou o facto de nunca se ter conseguido para a música uma definição clara e unívoca. Todas as definições a apontam como uma arte, mas sabemos que antes de ser uma arte, a música é uma realidade primeira e mais profunda, não se podendo considerar, à partida, a dimensão artística como verdadeiramente constitutiva. O artístico em música pertence já àquela fase em que o homem possui um controlo dos sons que, variando de lugar para lugar, lhe permite atingir de modo mais eficiente os fins que se propõe. Tem isto a ver com aspectos técnicos dentro de um concreto sistema musical, como tem a ver com a capacidade da música enquanto veículo de comunicação.

O que resulta de quase todas as definições de música que podemos encontrar (e são muitíssimas) é a capacidade que se lhe reconhece de comover a alma humana, e até mesmo de ordenar os sentimentos do homem, se atendermos por exemplo à definição leibniziana marcada por uma orientação mais filosófica: "exercitium animi numerantis et nescientis se numerare".⁵ Como quer que seja, a música permanece para nós no seu mistério, o que lhe permite ao mesmo tempo ser tudo, desde uma linguagem e meio de comunicação até um veículo de alienação.

1.2 – A Música nas religiões antigas

Derivada desta dimensão misteriosa da música, surge a ideia de que a origem da música está ligada também ao mundo do divino, algo derivado de uma revelação especial por parte dos deuses, uma invenção divina, realidade que os deuses confiam ao homem. Para os egípcios, a música era atribuída à deusa Isis-Hator a qual mantinha com a música uma relação particular, bem como ao deus Toth, inventor da lira, instrumento feito da carapaça de uma tartaruga a que se ajuntaram cordas. Os egípcios possuíam canções com capacidade para elevar e enobrecer a humanidade, e por isso só poderiam ter origem nos deuses. Entre os quarenta e dois livros de orações atribuídos ao deus Toth, dois são livros de canções.⁶ A mesma lenda da tartaruga se encontra na origem da música segundo os gregos: "Hermes era o mensageiro divino ao qual Zeus terá mandado pelas praias do Mediterrâneo para encontrar a concha de uma tartaruga e para sobre ela estender as cordas de tripa roubadas ao irmão Apolo."⁷ Teria

⁵ In *Enciclopédia Universal Ilustrada*, s.v. "música", vol. 37, p. 669, 742 com vinte e duas definições de música.

⁶ BRIAN WIBBERLEY, *o. cit.* p. 32.

⁷ FRIEDERICH HERZFELD, *Nós e a Música*, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, s.d., p.20

assim criado a Lira, primeiro instrumento musical. Na *Ilíada*, encontramos Apolo encantando os deuses imortais com a sua "phorminx", e é ao deus Apolo bem como às musas que os poetas atribuem a sua arte. De entre as musas estavam especialmente relacionadas com a música, Terpsicore, musa do canto coral e da dança, Polihimnia, a musa dos hinos sublimes, e Euterpe a musa da poesia lírica.

Os etíopes atribuíam a origem da música ao deus Toth, introdutor do tambor no seu país, no primeiro ano da criação do mundo. Os chineses possuem todo um leque de tradições fabulosas a respeito dos seus músicos. Identificam a Ling-Lun, Kowei e Pi-mon-Kia com os deuses gregos Orfeu, Anfion e Arion. O grande filósofo chinês, Confúcio, terá vivido durante muito tempo sob a sugestão causada por uma sonata ouvida ao divino Kowei.⁸ Segundo os japoneses, a deusa do sol, ofendida, ter-se-á escondido numa cova para que o mundo ficasse às escuras. Milhares de deuses, tentando aplacá-la, representaram cenas diante da caverna e a deusa Uzume dançou e cantou. Vestida de um modo estranho e tangendo as cordas de seis arcos, bailava e cantava ao mesmo tempo. Os deuses desataram a rir de tal modo que estremeceu o solo do céu. A deusa, surpreendida por tal fenómeno, abriu a porta da sua caverna e o mundo voltou a ter luz. Também os indús vinculam a origem da música com a divindade: Sarasvati, esposa de Brahma, deu à humanidade o "vina" o mais encantador de todos os instrumentos, ao mesmo tempo que preside ao mundo das artes juntamente com a deusa Mereda.⁹

Enquanto que a religião islâmica guarda uma pequenina relação com a música no que diz respeito à presença desta na revelação a Maomé,¹⁰ para o mundo bíblico, as origens da música remontam a Jubal, filho de Lamech da descendência de Caim que, segundo Gen, 4, 21 “foi o pai de todos os tocadores de lira e charamela” ou seja, dos instrumentistas de corda e sopro; uma origem humana da música que não impede de esta ocupar um lugar proeminente até nas manifestações proféticas.¹¹ No cristianismo, manteve-se durante muito tempo a lenda segundo a qual o Canto

⁸ In *Enciclopédia Universal Ilustrada*, s.v. “música”, vol. 37, p. 701-702.

⁹ BRIAN WIBBERLEY, *o. cit.* p. 32-37 que seguimos para esta parte histórica.

¹⁰ Maomé inicia a sua comunicação com Deus depois de ter ouvido “um som como o retinir de campainhas e vozes que cantavam” (Cfr. WIBBERLEY, *o. cit.*, p. 63

¹¹ Mais do que a questão da origem da música, é interessante notar, com Moni Obadia, que na primeira palavra da Bíblia hebraica, “Bereshit”, encontramos um anagrama que inclui a palavra “canto” (“shir”) numa expressão que apontaria a origem do mundo como a resposta a uma “vontade de canto”. A relação entre a música e o espírito profético encontra-se particularmente em textos como o de 1 Sam 10, 5-6: “encontrarás um grupo de profetas que descem de um lugar elevado com um saltério e um pandeiro, com uma gaita-de-foles e uma harpa diante deles e estarão a profetizar; então o espírito do Senhor chegará a ti e tu profetizarás com eles”. O mesmo se encontra em 2Re 3, 15-16: “Trazei-me, pois, um tocador. E aconteceu que, enquanto tocava, veio sobre Eliseu a mão de Jahweh e disse: ‘Assim fala Jahweh’...”.

Gregoriano fora inspirado pelo Espírito Santo a S. Gregório Magno. Será a música um meio privilegiado para Deus falar aos homens? Sabemos que não foi nem muito menos o principal desse meios, mas não ignoramos também que sempre, ou quase sempre a música está presente quando Deus se manifesta, desde muitas experiências teofânicas veterotestamentárias até ao ambiente envolvente da gruta de Belém. S. João fala-nos de “um som semelhante ao de uma trombeta” para designar a voz de Deus que ele escuta, e a música encontra-se presente em várias cenas do Apocalipse.¹²

1.3 - A Música nas manifestações culturais

Se a música constitui para muitos o meio privilegiado para o contacto do mundo divino com o humano, mais marcante ainda é o lugar que ela encontra no processo de diálogo do humano com o divino; por isso mesmo, a dimensão cultural da música é enorme, para não dizermos mesmo exclusiva para muitas culturas. De facto, "para o homem primitivo a música não é uma arte: é uma potência. Foi por ela que o mundo foi criado: pelo canto das vogais, dizem os brâmanes, por uma vibração do canto dos deuses, dizem os bambara, pelo Verbo, depois feito carne, diz S. João. A música é a única parcela da essência divina que o homem conseguiu captar e eis porque, por ritos definidos, ela se pode identificar com o mundo do divino e impor aos deuses as suas exigências e mesmo as suas coacções. Então a corrente inverte-se: depois de os deuses terem falado aos homens pela música, é por ela que os homens vão falar aos deuses".¹³ O carácter encantatório da música foi dominante num tempo em que a relação do homem com Deus não era uma relação de diálogo, mas de confronto e luta. Os deuses eram a personificação das forças da natureza contrária ao homem e que ele tentava aplacar por meios diversos. É uma espécie de proto-culto do terror em que o homem procura, antes de tudo, dominar as forças que se lhe opõem. Esta possibilidade de domínio das forças da natureza está relacionada também com as possibilidades terapêuticas da música, muitas vezes conotadas com o uso de instrumentos musicais como o tambor para os malaios ou o alaúde para os árabes, ou a determinadas danças como a “Tarantela” napolitana que se acreditava ter o poder de curar a mordedura da tarântula. Da mesma forma, os chineses fazem soar um tambor para afastar o dragão que vai devorar o sol em dias de eclipse, o mesmo que se procura com o som de trombetas em algumas regiões de África. Não estão longe disso

¹² Ap 1, 10. e também as referências em Ex 9, 13.16.19; Sof 1, 16; Is 27, 13; Mt 24, 31; 1 Cor 15, 52.

¹³ JACQUES CHAILLEY, *40 000 ans de Musique*, Ed. Aujourd'hui, Paris, 1961, p. 76

também algumas manifestações de um certo primitivismo no mundo cristão quer quanto ao uso dos tambores quer quanto ao uso do próprio sino das igrejas e o seu emprego nos ritos fúnebres da mesma forma que o poder contra os espíritos malignos era atribuído ao cistro pelo hebreus e pelos egípcios.

As músicas ligadas ao encantamento são normalmente de carácter ruidoso, mormente matracas, arcos giratórios, cega-regas, instrumentos que existem ainda hoje quer como brinquedos de infância quer ligados a manifestações religiosas, nomeadamente na Semana Santa e Quaresma: vejam-se as matracas de Braga, os "triquelitraques" e outros instrumentos ligados à queima do Judas ou serração da velha. À medida que as mentalidades vão evoluindo, também a música ligada ao culto evolui para um carácter mais recolhido, modificando-se o tipo de instrumentos utilizados: passa-se do ruído dos tambores para o som agreste das trombetas, e depois para o tom suave de flautas e cordas. Finalmente a tendência é mesmo para afastar a música instrumental das celebrações cultuais o que explica, em certo sentido, a dificuldade que os Padres da Igreja encontravam para entender a presença de instrumentos nas celebrações.

A música cultual instrumental esteve sempre ligada a um certo profissionalismo. Já no antigo Egipto a harpa era tocada por homens enquanto que a lira se reservava às mulheres. O mesmo profissionalismo vamos encontrar na Babilónia com um culto bem organizado como podem testemunhar os próprios textos bíblicos (Dan 3, 4-5); no mundo judaico era a mesma coisa: os cantores e instrumentistas pertenciam à classe sacerdotal.¹⁴ Sinos, gongs e tambores faziam parte do elenco organológico dos chineses para os seus ritos fúnebres, bem como para os japoneses que nisso pouco se distinguem. Os instrumentos de corda rodeiam os deuses indús e o *Rig-Veda* apresenta uma componente de canções bastante consideráveis. Podemos encontrar o mesmo tipo de hinos no *Avesta*, livro sagrado da religião persa. Mais difícil de entender o culto grego pela diferença que marcava o culto oficial relativamente ao popular e mistérico: enquanto o culto popular, de carácter dionisíaco, se revestia de um tom ruidoso, o culto apolíneo, oficial, era marcado por maior tranquilidade e pela expressividade musical da lira, o instrumento predilecto do deus Apolo. No que diz respeito à música no culto cristão e do ponto de vista mais histórico, já tivemos oportunidade de abordar o assunto noutras ocasiões.¹⁵ Por isso deixámo-lo aqui.

¹⁴ No Alcorão encontramos algumas referências à música como expressão cultual: “Demos a David o favor proveniente de nós, montanhas; voltai a cantar com ele e com os pássaros o Seu louvor” (*Alcorão* 34, 10 e também 40, 1-3).

¹⁵ Ver particularmente os trabalhos “Cantai com arte e com alma”» e “O órgão na Liturgia cristã” onde se aborda a questão da música na liturgia cristã em vários dos seus aspectos.

Vemos assim que “um relance pela história da humanidade mostra que sempre e por toda a parte, se associou a ideia de culto à música. Quer se trate de ritos pagãos antigos ou modernos, budistas, bramânistas, adeptos do Islão, cerimónias do extremo oriente em honra dos antepassados ou mesmo os encantamentos mágicos dos velhos alquimistas, tudo o que diz respeito ao exercício de uma mística espiritualista conhece o acompanhamento da arte musical. Há portanto qualquer coisa de tão natural ao espírito humano que não faltou em nenhuma civilização”.¹⁶ Como todo o homem é religioso, de uma forma ou de outra, "a acção da música torna mais sensível ao homem a grandeza dos ensinamentos e sugere a noção de oração. Facilita o contacto com outros universos, acentua a expressão de sentimentos latentes no seu coração, e predispõe a alma ao abandono a uma potência superior. Ao contrário das outras artes, a música impõe-se ao ouvido, criando uma atmosfera determinada e impregnando dela o espírito e a afectividade".¹⁷ “Não sendo em si mesma nem podendo ser uma religião, a música faz-nos pelo menos conceber o facto de se ter de fundar uma religião no caso de ela não existir”.¹⁸

2. A Música – expressão do diálogo com Deus:

Pelo que até agora pudemos ver, “a música foi desde há muito tempo e continua a ser a teologia não escrita daqueles que recusam todo e qualquer credo formal, porque rejeita a ideia da morte como fim último. A composição musical activa o “continuum” entre a temporalidade e a eternidade entre o homem e ‘o outro’”.¹⁹ É precisamente nesta dimensão de relacionamento com o transcendente, tão caro aos cultores da ciência estética, que a música, tal como outras artes desenvolve o seu papel. O facto de termos constatado pela experiência histórica de diferentes povos a importância da música na relação com o divino leva-nos a perguntar sobre o “como” e o “porquê” desta capacidade. A resposta vamos encontrá-la ao nível da experiência pessoal de cada um, uma experiência que não se desenvolve no âmbito da razão, do pensamento ou do juízo de valor, mas no âmbito do experimentado, do vivido, do afectivo. A música apresenta uma relação muito próxima com a própria religião, poderíamos ver

¹⁶ AMADÉE GASTOUÉ, *L'Église et la Musique*, Ed. Bernard Grasset, Paris, 1936, p. 14-15.

¹⁷ SOLANGE CORBIN, *L'Église a la conquête de sa Musique*, Ed. Gallimard, Paris, 1960, p.269.

¹⁸ ALFRED COLLING, *Musique et Spiritualité*, Ed. Plon., Paris, 1941, p. 185

¹⁹ LUIS MALDONADO, *Liturgia, Arte e Belleza*, Ed. San Pablo, Madrid, 2002.

anteriormente; ora como diz Georg Steiner, “a raiz última dessa relação situa-se na dimensão transcendente, comum à experiência artística e à experiência religiosa”.²⁰ Efectivamente, uma obra de arte escapa a uma análise científica, vai mais além da simples relação de causalidade entre o querer do artista, a obra de arte em si mesma e a reacção daquele a quem ela se dirige; e isto acontece particularmente no que respeita à música: ela não é algo que se possa explicar racionalmente, mas explica-se pela “lógica do sentido”, ela “celebrou e expressou sempre o mistério das intuições de transcendência”.²¹ Para começarmos a compreender um pouco o significado destas afirmações de Georg Steiner poderemos apresentar o relato de experiências vividas pelos próprios compositores ou intérpretes: “A partir da minha experiência musical diária foi-se-me tornando clara uma coisa: a música provém de fontes ocultas que não se encontram neste mundo. Sempre percebi através da experiência musical a ressonância do além de um misterioso além que me comove profundamente o coração e com força convincente me sugere um conteúdo de transcendência”. Compete-nos, por isso, analisar um pouco em que consiste a “experiência” ao nível da vivência estética de uma obra musical.

2.1 – A experiência musical como vivência estética.

Ao nível da experiência musical poderemos ter várias possibilidades; uma relação não-estética ou simplesmente funcional é a mais comum: pode ser uma experiência religiosa, simplesmente enquanto a música serve de apoio ou transmissor de um determinado texto, acompanhador de uma determinada cerimónia que se impõe por si mesma, o que não implica uma relação com a música enquanto tal;²² pode ser uma experiência terapêutica como acontecia com algumas músicas usadas pelos antigos para provocar determinados movimentos do corpo com o objectivo de curar certas doenças; pode ter uma dimensão política enquanto transmissora de determinadas ideias – canções de intervenção, hinos políticos, ou mesmo músicas que informam uma determinada campanha – onde a música não guarda uma relação directa com o conteúdo, mas apenas representa uma aproximação artificial ou

²⁰ *Idem.* p.33.

²¹ GEORG STEINER, *Presencias reales*, Ed. Destino, Barcelona, 1991, citado em MALDONADO, *o. cit.* p. 33.

²² Poderíamos colocar aqui, por exemplo, a execução da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, no início de um casamento, a execução de obras como *Largo* de Haendel ou *Ave Maria* de Schubert, ou mesmo determinadas peças de órgão como as “Elevações” que se destinavam a preencher o tempo de silêncio ou de oração em voz baixa. Em que medida é que essas músicas provocam uma experiência estética ou não?

acomodatícia;²³ pode ser mesmo uma experiência simplesmente de ordem comercial, nomeadamente um uso publicitário onde vamos a conotar uma determinada música com um determinado produto ou uma determinada marca que, à partida, nada têm a ver com a música em si mesma.²⁴ Um outro tipo de experiência musical não-estética pode ser de ordem referencial: neste caso a música consegue evocar, por uma questão de semelhança sonora, de associação de ideias, de determinada imagem ou conceito uma realidade diferente: damos o exemplo do canto de um pássaro, de um riacho a correr, de um animal a galope, uma tempestade, etc. É o género de música que se chama habitualmente “música descritiva”. Poderemos ter ainda uma experiência musical de ordem puramente técnica ou crítica quando escutamos ou contactamos uma música apenas com o objectivo de ver se está bem escrita ou bem executada, se corresponde às regras vigentes, se é coerente com determinado estilo musical. Não é esse o objectivo para que uma música existe, apesar de ser a primeira reacção que encontramos nas pessoas ao falar de música: dizem sempre que “não percebem de música”, que “a música é difícil”, etc. como se a música fosse algo para se entender apenas do ponto de vista técnico ou crítico. Se isso fosse verdade, não poderia existir tanta música no mundo ao longo de todos os tempos; não valeria a pena fazer ou executar qualquer obra musical se nos tivéssemos que limitar à apreciação dos que são verdadeiramente entendidos na matéria.

A experiência estética situa-se sempre na ordem do vivido, na ordem das emoções e dos sentimentos pelo que não esquecemos o facto de “estarmos a tratar com uma questão que toca o coração do próprio mistério da consciência humana”.²⁵ À partida não se escuta a música para isto ou para aquilo, mas apenas no sentido de viver uma determinada experiência emotiva já que “a música guarda uma particular semelhança com o sentimento humano” podendo mesmo considerar-se “um análogo tonal da vida emotiva” como refere Susanne Langer. Assim, avanços e recuos, crescendo e diminuendo, aceleração e retracção, fluência ou estagnação, velocidade ou travagem, sensação do terror ou de calma, tudo isso pode ser experimentado ao nível das sensações e ao nível da música”.²⁶ Além do

²³ Recordamos as “Canções Heróicas” de Lopes Graça como poderemos recordar “A Marselhesa” ou “A Portuguesa” nas suas origens; mais ainda a utilização de canções como “mote” de campanha eleitoral, certas músicas de filmes como foi o caso da utilização do “1492” de Vangelis pelo Partido Socialista Português.

²⁴ Recordamos alguns casos curiosos como *Carmina Burana* para um “after shave”, o “Allegro” do *Concerto para Violino n. 5* de Mozart, para uma marca de bombons, o “Coro dos Ciganos” da ópera *O Trovador* de Verdi, para uma marca de cerveja ou a “Ária” da *Suite em Ré de Bach*, para uma marca de whisky...

²⁵ BENNET REIMER, *A Philosophy of Music Education*, Prentice Hall, New Jersey, 1989, p. 131

²⁶ Ver SUSANNE LANGER, *Feeling and Form*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1953, p. 27

mais, a música pode mesmo transmitir-nos ou fazer-nos experimentar determinados valores ou qualidades humanas da parte de um compositor ou executante (Bennet Reimer) como pode motivar pensamentos, evocar sensações ou mesmo satisfazer determinado tipo de expectativas como refere Leonard Meyer: “quando um sistema de relação de sons – uma peça de música – é experienciada esteticamente a matriz tonal de tensão e resolução produz o mesmo efeito de tensão e resolução no interior daquele que vive a mesma experiência e isso torna-se significativo porque análogos às manifestações do sentimento humano.”²⁷ A música pode ainda ser transmissora de uma determinada “entidade estética”, uma sensação de beleza ou de fealdade, de amor ou ódio, de prazer ou horror (Keith Swanwick).

A vivência ou experiência musical pode dar-se de diferentes maneiras, seja enquanto o ouvinte acompanha um determinado processo de desenvolvimento do discurso musical – como o seguir de uma canção, as vozes de um coro ou um andamento de sinfonia – seja enquanto se deixa envolver por um determinado movimento, por uma célula rítmica exaustivamente repetida ou mesmo por um único e determinado som. Exemplificando, essa mesma vivência musical concretiza-se, no primeiro caso pela relação entre as expectativas provocadas intelectualmente por um determinado tema, e a forma como essas expectativas são ou não realizadas como referem Leonard Meyer ou Susanne Langer; no segundo caso é o ritmo do próprio corpo e da pulsação, do bater do coração que se coloca em sintonia com a própria música e particularmente com o movimento sugerido, levando em último caso à própria dança; no terceiro caso é a pessoa que se deixa abstrair da realidade envolvente apenas pela presença de um determinado som, seja ele um simples solo de uma flauta escutado ao longe, seja o canto de um pássaro numa árvore vizinha, seja o chilrear de muitas aves num espectro sonoro diversificado ou então o som prolongado de uma sirene marítima numa manhã de nevoeiro...²⁸ Em todos os casos há o que se chama uma verdadeira experiência musical, estética ou artística que vale por si mesma, que provoca um determinado estado de espírito que não sabemos explicar e que confere à linguagem musical essa dimensão de mistério que a relaciona com o mundo interior da pessoa humana ou mesmo como transcendente, até pelo facto de não haver uma rigorosa e consciente relação de causalidade entre os diversos elementos do fenómeno sonoro e as reacções diversificadas que provoca no ouvinte. Não podemos porém ignorar alguns níveis de significação da própria música que apontaremos a seguir, nomeadamente quanto aos factos de que determinados elementos da organização musical – melodia,

²⁷ Citado em REIMER, *o. cit.*, p. 131. Isto encontra-se particularmente expresso na obra de LEONARD MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, , 1956.

²⁸ Mais aprofundado na obra anteriormente citada de BENNETT REIMER, *A Philosophy of Music Education*, p. 119-147.

ritmo, harmonia, timbre, etc. – serem particularmente significativos dentro de um concreto ambiente sócio-cultural. Isso mesmo dará consistência à importância particular daquela a que chamaremos música litúrgica.

2.2 – Possibilidades semânticas da linguagem musical

É ponto assente que a significação musical não é idêntica à das palavras nem delas se pode aproximar ao nível da precisão própria do conceito. A potencial significação ao nível da experiência estética anteriormente referida "repousa sobre uma realidade psicológica que pode permanecer latente sob a forma de uma impressão vaga quando a reacção do sujeito não exige dessa música uma explicação verbal".²⁹ Por isso a própria linguagem musical se vale de determinados recursos e associações simbólicas que fazem parte do estudo da semiologia musical;³⁰ por outro lado existem algumas analogias com a linguagem falada, objecto da semântica musical, que trataremos de seguida.³¹ Para compreendermos melhor a ressonância emocional que a música provoca no ouvinte poderemos utilizar vários métodos como o *hermenêutico* que utiliza os conceitos e processos de algumas teorias psicológicas como a psicanálise, de modo a que aquilo que os fenómenos possam representar nas profundidades do ser humano possa conhecer-se e explicar-se no seu aspecto inteligível, separando esses fenómenos da sua dimensão poética ou mesmo estética;³² um segundo método é o da *reconstrução musicológica*, mais usado, ainda que não apropriado para todo o tipo de música, que consiste em analisar o modo como está musicado determinado texto (palavra ou frase ou mesmo a sua totalidade), procurando inferir daí a capacidade da música para valorizar significativamente o texto literário. Este método permite pôr em evidência o ou criar mesmo uma espécie de "léxico" musical próprio de uma determinada época ou de um determinado compositor e até a sua forma particular de se exprimir musicalmente e permitiu a criação de alguns estereótipos cuja significação se difundiu pelo que o seu valor, ainda que relativo, não pode ser descurado. O tipo de significações estudadas por este

²⁹ FRANCÈS. R., *La Perception de la Musique*, Ed. Vrin, Paris, 1958, p. 275-276, cit. in NATTIEZ, *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*, p. 190.

³⁰ Chamamos "signo" a qualquer unidade significativa da linguagem resultante da união entre um significante e um significado.

³¹ NATTIEZ, *Fondements*, p. 189.

³² *Ibid.* p. 58.

método é utilizado em obras chamadas "descritivas" como as *Quatro Estações* de Vivaldi ou a *Sinfonia Pastoral* de Bethoven e fundamenta a chamada "música programática" particularmente cultivada no período romântico. Este método, muito ao gosto de certos críticos musicais, particularmente de pendor jornalístico, vem sendo aplicado com grande dose de eficácia por alguns autores de onde se destaca a obra de J. Chailley sobre as *Paixões de J. S. Bach*.³³ Um terceiro método será o do *processo psicológico*: baseia-se nos métodos da psicologia experimental sendo actualmente muito utilizado em certos meios, se bem que não pareça oferecer muito mais que alguns elementos estatísticos, embora seja interessante como base de trabalho inicial; consiste em colocar diferentes indivíduos perante um trecho musical e procurar que eles conceptualizem as emoções provocadas pelo mesmo. Baseado em estudos psicanalíticos vem a enfermar das diferentes perspectivas e métodos de cada autor; para além do mais, este método apenas funciona quando as pessoas submetidas à experimentação são condicionadas ou limitadas a um determinado leque de conceitos previamente definidos. Caso contrário, as diferenças de idade, de sexo, de cultura, de ambiente, de conhecimentos musicais, etc. ditarão outras tantas variantes a nível de opiniões.³⁴

2.2.1 - A relação texto-música

Mais fácil se torna compreender o significado de uma obra musical quando ela vem acompanhada de um texto, se bem que não possamos limitar a significação ao nível proporcionado pelo texto, sob pena de tornarmos a música radicalmente inútil. Este será um dos aspectos mais importantes para o nosso caso. Apesar de radicalmente diferentes, texto e música constituem dois tipos de linguagem com uma estreita relação de continuidade. "A combinação das artes musical e literária

³³ Trata-se de um método que, à partida, se apresenta bastante aliciante, mas peca por ser demasiado dependente do texto, pelo que nunca será verdadeiramente pertinente como revelador de significados e porventura determinante para a constituição de um "léxico musical". É evidente que o argumento histórico é bastante forte, ou seja, o facto de muitos autores utilizarem determinado tipo de fórmulas com um significado mais ou menos fixo, mas isso não ultrapassa as dimensões de uma convencionalidade e de um simbolismo baseado mais na analogia que numa verdadeira possibilidade de conceptualização da música. É esse o valor e também a limitação da obra de Derrick Cooke, *The Language of Music* já citada. Veja-se E. FUBINI, *Música y language en la Estetica Contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 53-64.

³⁴ Para usarmos a terminologia de J.J. NATTIEZ, trata-se de um método que olha apenas ao aspecto "estésico" da linguagem musical, apesar de ter a seu favor a dimensão "semasiológica" não presente nos métodos anteriores (NATTIEZ, *Fondements*, p. 172-179). É um método frequentemente usado sobretudo por algumas escolas americanas e inglesas, interessante para compreensão da "resposta" musical nos indivíduos de diferentes grupos, mas cujos resultados não se poderão generalizar de modo a que se possa aceitar como verdadeiramente científico (Cfr. HARGREAVES, D., *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, 1987).

produz na pessoa humana um efeito superior ao de cada uma, individualmente considerada, sendo a música um apelo mais forte aos sentidos e afectos e a palavra um apelo às ideias e ao espírito; actuando ambas nesta relação de continuidade e complementaridade, exprimem a continuidade psico-moral do corpo e do espírito".³⁵ Ao falarmos de texto temos presente a palavra já que é enquanto pronunciada, juntamente com o som musical, que ela nos interessa. Ainda que as relações de continuidade entre o texto e a música se "limitem a um conjunto de relações acidentais que não se manifestam senão parcialmente",³⁶ também é certo que se dá entre eles uma complementaridade notável do ponto de vista expressivo: ambas as partes se proporcionam reciprocamente elementos significativos; assim, não só o texto pode dar à música uma significação conceptual concreta e expressiva, mas também a música pode dar uma maior alcance à ressonância emotiva que a palavra, poética ou não, pode ter no homem enquanto actuante na ordem do sentimento.³⁷ É significativo o desenvolvimento melismático presente em palavras que se pretende vincar tanto em géneros musicais como o canto gregoriano ou a música folclórica, nomeadamente quando não havia outros meios expressivos como os que haveriam de surgir historicamente mais tarde com o aparecimento da polifonia e da música vocal-instrumental, para não falarmos na importância que hoje assume o vídeo ou os efeitos de luz aliados à expressividade de linguagem musical.³⁸

2.2.2. – Capacidades semânticas da “música pura”

Já falamos acima das possibilidades de significação da linguagem musical ao nível da experiência estética, e se a presença de texto pode dar à música um nível de significação mais preciso, para que possamos rigorosamente falar de significação em música teremos de partir semiologicamente dos "motivos musicais", ou seja, de música desprovida de outros elementos paralelos, concretamente de "grupos de notas" (motivos, temas) já que a nota musical, na sua individualidade, é desprovida de qualquer significado ou ressonância.³⁹ Há vários modos de conferir um significado preciso à linguagem

³⁵ PAGNINI, Marcello, *Lingua e Musica*, Ed. Il Molino, Bologna, 1974, p. 96.

³⁶ HARWEG, R., "Langage et Musique" in *Musique en Jeu*, 5(1971), p. 25.

³⁷ Cfr. PAGNINI, *o. cit.*, p. 97-103

³⁸ Compare-se um Aleluia ou Gradual gregoriano com alguns exemplares da música tradicional portuguesa como o caso da Encomendação das Almas, "Bendita e louvada seja" in L. GRAÇA, *A Canção popular portuguesa*, Ed. Europa América, Lisboa, 1973, p. 106-107.

musical a partir dos seus elementos, todos eles pressupõem a existência de um código significativo inteligível para todas as pessoas que se encontram do mesmo sistema ou ambiente sócio-cultural, condição fundamental para haver uma linguagem.⁴⁰ A etnomusicologia vem dando actualmente alguma ajuda neste sentido pois refere o caso de várias etnias como por exemplo os Tephuas na América, onde existem pequenas melodias executadas pelos seus instrumentos tradicionais que significam ora situações de guerra e paz, ora reuniões da tribo, etc.⁴¹ Algo parecido poderíamos encontrar, entre nós, no significado de determinados toques de sinos, o que pressupõe já o conhecimento e compreensão de um código de significações entendido pelos membros da comunidade. No entanto temos que admitir que esta significação permanece no âmbito extra-musical ainda que a ordenação dos diversos elementos da sintaxe musical na sua organização interna goze já de alguma necessidade a ponto de, em presença de apenas alguns elementos, o intérprete ou ouvinte poder reconstituir uma frase e chegar mesmo a decodificar a mensagem do autor.

Damos o nome de conceptualização à *associação de determinadas imagens a uma forma musical ou a algum trecho nelas baseado*. É nestes princípios que se fundamenta o género musical denominado "música programática"⁴². Na mesma linha de ideias se situa a atribuição de significados concretos a determinados temas como a tão conhecida "tragicidade" das primeiras notas da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. Este processo, longe de ser infalível, é mesmo passível de interpretações contraditórias, a ponto de se poder construir uma história diferente para uma música programática, e com uma grande dose de lógica.⁴³ Mas a dimensão conceptual ou referencial da música pode

³⁹ Isto em princípio, já que poderia excepcionalmente haver casos do contrário, o que vem sendo explorado por certos sectores da música contemporânea, nomeadamente a corrente minimalista. Uma nota única, repetida ou prolongada, pode tornar-se significativa, embora tal facto não deixe de constituir excepção e encontrar uma ressonância enquanto em contradição com o que é mais normal ou comum.

⁴⁰ Os sons, em si mesmos, não são significativos, mas a sua organização pode obedecer a determinada intenção desde uma música sacra a uma música revolucionária. Mas são elementos em grande parte exteriores à música que a tornam sacra ou revolucionária. Por exemplo, o que tornou sacra a música de Palestrina nos tempos do Concílio de Trento foi a ausência de elementos que apontariam para movimentos ou ritmos de dança. Isto porque se pretendia então afastar a ideia de um certo laxismo na prática da Igreja de então.

⁴¹ Cfr. BOILÈS, Charles, "Les chants instrumentaux des Tephuas: un exemple de transmission musicale de significations" in *Musique en Jeu*, 12(1973), p. 81-89. Ver ainda COTTE, R., *Musique e Symbolisme*, Ed. Dangles, Saint Jean de Braye, 1988.

⁴² Conceptualismo ou referencialismo é a corrente estética que se baseia nestes princípios. A música programática é aquela cuja base e estrutura se encontram fundamentados em algo de exterior que pode ser um texto, como acontece nos Poemas Sinfónicos ou então em imagens como os *Quadros de uma Exposição* de Moussorgsky.

⁴³ É o que faz L. Bernstein com a música do poema sinfónico "D. Quixote" de Richard Strauss a que aplica uma história sobre um "super-homem" (L. BERNSTEIN. *Concertos para Jovens*, Ed. Europa América, Lisboa, 1972, p. 76-77).

concretizar-se de muitos e diversificados modos: o mais simples consistirá em imitar fenómenos da natureza como tempestades, o sibilar do vento e o cair de chuva, o que acontece em *Tempesta di Mare* de Vivaldi, ou na *Sexta Sinfonia, "Pastoral"* de Beethoven; pode descrever actos guerreiros como em muitas sinfonias de “Batalha”, retratar as ondas do mar como em na obra *S. Francisco de Paula caminhando sobre as ondas* de Liszt, pode imitar o canto das aves em tantas obras desde *O Cuco* de Dacquin ao *Catálogo de Aves* de Olivier Messiaen; pode referenciar os fogos de artifício desde os *Royal Fireworks* de Haendel aos *Feux d'artifice* de Claude Debussy; isto para não se falar de obras tipicamente descritivas como *Pedro e o Lobo* de Prokofieff ou o *Carnaval dos Animais* de Saint-Saens.. Outro campo significativo explorado pela música é o dos movimentos de homens que caminham ou correm, de animais, carros, etc., como na *Paixão segundo S. Mateus* de Bach ou na *Cantata "Weichet nur betrübte Schatten"* BWV 202, sem falarmos de tantas Marchas Fúnebres (Beethoven, Chopin). Finalmente a representação de imagens visuais nas *Quatro Estações* de Vivaldi ou no *Passeio de Trenó* de Leopold Mozart. Trata-se portanto de música descritiva.

É evidente que os casos anteriormente referidos representam uma componente diminuta da produção musical e possivelmente a menos importante. Por outro lado a possibilidade de representação ou conceptualização acaba por encontrar o seu sentido não na linguagem musical enquanto tal, mas nos elementos linguísticos ou mesmo pictóricos que encontra como ponto de referência - daí o facto de também se chamar referencialista - pelo que tal interpretação ou conceptualização acaba por empobrecer mesmo o elemento estritamente musical. Mas se a música não pode, por si mesma, representar nada de "conceptualmente significativo", ela tem um enorme poder sobre nós ao nível dos sentimentos e das emoções como já vimos. Os nossos sentimentos e emoções podem ser conotados com certas formas musicais, com determinados meios de expressão musical de modo a que tais formas se possam assumir com grande dose de segurança como expressando determinada emoção. Essa conotação deu origem à "teoria dos afectos" (Affektenlehre) que orientou as opções estéticas de muitos compositores a partir do período clássico-romântico da História da Música. Para além da utilização das modalidades maior-menor, dos andamentos rápidos-lentos, os próprios instrumentos musicais são utilizados com determinados significados e conotações; o período romântico vai exigir mesmo a criação de novas formas e géneros musicais, marcados por fórmulas dinâmicas e agógicas de sabor emocional de que são exemplo o uso dos silêncios na música de Beethoven, a utilização particular das dissonâncias ou o 'tempo rubato' na obra de Chopin ou mesmo alguns processos de composição musical ao nível da orquestração que passam também a revestir um significado preciso.⁴⁴ Tudo isto

porque, como sabemos, a música "revela qualquer coisa que não é redutível a uma simples forma, mas vai-se elaborando ou construindo para o ouvinte no momento em que a escuta pelo que a significação musical é da ordem do vivido, é um dom".⁴⁵

2.3 – A música como linguagem adequada ao diálogo com Deus

O conjunto de elementos apresentados permite-nos introduzir a música como expressão do divino, não apenas na medida em que nos coloca perante o mistério da existência ao nível do vivido, mas também, enquanto dotada de algumas possibilidades de significação pode constituir um precioso meio de contactarmos ou melhor percebermos a própria palavra revelada. É esta pluralidade de possibilidades da linguagem musical que a coloca num lugar privilegiado ao nível da experiência religiosa, ao mesmo tempo que explica a existência de tantas formas de expressão e tomadas de posição sobre o papel da música considerado ao nível da estética, da filosofia da teologia e mesmo da pastoral. Por isso mesmo também a música se apresenta como a linguagem privilegiada para o diálogo com Deus e portanto para uma dimensão cultural. A própria Sagrada Escritura nos refere essa consciência, nomeadamente através da linguagem do Salmo 57: “Desperta, ó minha alma, despertai lira e cítara, quero acordar a aurora. Louvar-vos-ei, Senhor, entre os povos, cantar-vos-ei entre as nações”. O texto do salmo diz-nos que a linguagem da palavra não é suficiente para o louvor de Deus, mas precisa da linguagem da música, dos instrumentos musicais. Dessa mesma ideia se fará eco mais tarde o Apóstolo Paulo quando refere aos Efésios: “Enchei-vos do Espírito Santo; falai uns aos outros com salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando a Deus em vossos corações” (Ef. 5, 19) o mesmo sugerindo aos Colossenses: “com toda a sabedoria ensinai e admoestai-vos uns aos outros e, em acção de graças a Deus entoem os vossos corações salmos, hinos e cânticos espirituais (Col 6, 13). Trata-se efectivamente de dois textos conhecidos cujo significado técnico está longe de ser esclarecido, nomeadamente quanto ao conteúdo dos cânticos espirituais; mas ninguém tem dúvida de que o

⁴⁴ Há muitos exemplos disso, mas um caso paradigmático é o emprego do quarteto de cordas na "Paixão segundo S. Mateus" de Bach para significar a divindade de Cristo. Efectivamente os recitativos do personagem Cristo são sempre acompanhados do quarteto das cordas excepto quando na hora da morte Jesus grita: "Meu Deus porque me abandonaste?", sentindo-se assumir a condição humana na sua realidade de alguém que se afastara de Deus. Veja-se JACQUES CHAILLEY, *Les Passion de J. S. Bach*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

⁴⁵ Cfr. IMBERTY, "Perspectives nouvelles pour l'étude expérimentale des associations verbales à l'oeuvre musicale" in *Musique en Jeu*, 17(1975), p. 91. Daí que para alguns autores a música se afigure importante não em si mesma, mas enquanto é escutada ou executada. É o caso das doutrinas chamadas "praxialistas" ou pragmáticas de David Elliot.

verdadeiro canto de que fala o Apóstolo é aquele que se executa com o coração e sob a acção do Espírito Santo. Essa acção do Espírito orienta-se no sentido de uma expressão musical que ultrapassa o mero significado dos textos; se, como víamos anteriormente, a palavra pode conferir um significado mais concreto à própria linguagem musical, agora é precisamente a música que leva a pessoa humano e o próprio significado da palavra humana ao contacto com a realidade transcendente. Assim se compreenderá também a importância que no próprio Apocalipse, expressão da liturgia celeste, é conferida à palavra “cântico” e que esta apareça com tanta assiduidade, particularmente ao referir o canto dos anjos que retoma Is 6, e o canto dos anciãos (Ap. 4, 8-11).

Certamente em presença desta realidade se explica o facto de mais tarde Santo Agostinho falar do “jubilus” como essa forma de cantar que ultrapassa o sentido das palavras e exprime a linguagem do coração enquanto verdadeira linguagem do louvor de Deus, ao comentar o Salmo 32: “Canta com júbilo: Mas que significa "jubilar"? É entender sem poder explicar por palavras aquilo que com o coração se canta. Efectivamente, todos aqueles que cantam seja enquanto ceifam seja enquanto vindimam seja ainda quando estão ocupados em algum trabalho agrícola com entusiasmo, começam por exultar com a alegria que as palavras inspiram, mas depois, invadidos pela mesma alegria do canto e na impossibilidade de a expandir e exprimir por palavras, deixam cair as palavras para se abandonarem unicamente ao júbilo". Toda esta linha de pensamento se poderia resumir nas palavras de Joseph Ratzinger quando diz que “a interpretação pneumatológica dos salmos não se refere apenas ao texto, envolvendo também o elemento musical: é o Espírito Santo que ensina primeiro David a cantar e depois, através de David, também Israel e a Igreja; o canto é, excedendo a fala vulgar, um acontecimento pneumático em si. A música sacra nasce como “carisma” como dom do Espírito; no fundo ela é a “glossolalia” a “linguagem nova” proveniente do Espírito. É sobretudo ela que causa o *embevecimento sóbrio da fé* – embevecimento porque nele são excedidos todos os níveis de raciocínio puro”.⁴⁶

Esta capacidade da música para o diálogo com Deus assenta também no significado particular do silêncio, da contemplação ou mesmo do “embevecimento” de que falava Ratzinger. Quando referíamos anteriormente a música como a linguagem das emoções e dos sentimentos, como “análogo formal da vida emotiva” para usarmos a linguagem de Susanne Langer, tínhamos em conta precisamente este aspecto do silêncio que nem sempre significa a impossibilidade de falar ou cantar, mas tantas vezes significa uma verdadeira superação da linguagem para ao contacto com o indizível, o

⁴⁶ JOSEPH RATZINGER, *Introdução ao espírito da liturgia*, Ed. Paulinas, Lisboa, 2001, p. 104.

inefável. É assim que Philippe Harnoncourt pode dizer, parafraseando Wittgenstein: “Das coisas de que não se pode falar não se deve calar, mas pode-se, antes, deve-se cantar, deve-se musicar, se não se pode calar”.⁴⁷ E Ratzinger continua: “se é um facto que Deus nos falou em linguagem humana, Ele deixou qualquer coisa de superior, qualquer coisa de não dito ou de não dizível, que nos convida a um silêncio que finalmente se transforma em canto, que chama em seu auxílio as vozes do cosmos para que o que era indizível se torne audível”. Vemos assim que, neste ponto, a linguagem dos teólogos toca o mesmo sentido da linguagem dos músicos como toca a linguagem dos filósofos quando referiam ser a música uma “revelação mais alta que a própria filosofia” como “pode invadir e orientar a psique humana com uma força de penetração comparável talvez à do transe referido pelos santos e pelos místicos”.⁴⁸ É afinal a música que dá à Palavra de Deus a sua plenitude de significação com a possibilidade de tornar perceptível e audível aquela profundidade de significado que ficara afinal reservada para o canto e por isso “ouvindo Bach ou Mozart nas nossas igrejas – ambos nos fazem sentir de um modo magnífico o significado de *gloria Dei*; nas suas músicas encontra-se o infinito mistério da beleza, deixando-nos mais do que em muitas homilias, experimentar a presença de Deus de forma mais viva e genuína”.⁴⁹

3. A música como expressão do diálogo com os homens

Se é verdade que a música se afirma como a linguagem mais adequada para o diálogo com Deus e com o mundo do divino, não deixa também de ser um meio especialmente vocacionado para o diálogo entre os homens. Por meio dela, cada homem pode exprimir as suas inquietações mais profundas, pode exprimir um estado de angústia que, ao permanecer fechado em si mesmo o pode conduzir ao desespero e ao absurdo da vida, mas se capaz de se abrir aos outros o aproximará mais

⁴⁷ Philippe Harnoncourt, citado por Joseph Ratzinger em “Di fronte agli angeli voglio cantarti”, artigo retirado da obra *Cantate al Signore un Canto Nuovo*, Ed. Jaca Boock, Milano, 1996.

⁴⁸ LUIS MALDONADO, *op. cit.* p. 130, seguindo o pensamento de Georg Steiner. Aí se evoca também a passagem das *Confissões* de Santo Agostinho que nos aproxima de Susanne Langer: “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).

⁴⁹ JOSEPH RATZINGER, *Introdução ao espírito da liturgia*, Ed. Paulinas, Lisboa, 2002, p. 108.

deles e o fará sentir-se relação, diálogo, comunidade. Ao ser expressão do sentimento humano, a música foi também a melhor forma de aproximação dos homens uns dos outros, tornando-se vínculo de unidade e de comunhão entre eles. Os homens cantavam em comum como trabalhavam e viviam, a música era a linguagem de uma comunidade, sendo incompreensível a sua existência fora desse ambiente comunitário. Mesmo quando alguém, de modo singular, se assume como músico perante os outros ele fá-lo exactamente enquanto representa a comunidade, tornando-se seu porta-voz, mas nunca se sentindo alheio a uma experiência que é de todos. Era este facto que permitia a Pablo Casals dizer a respeito das Fugas de Bach: “esta música faz-me tomar consciência todos os dias da felicidade inacreditável de ser um ser humano”.⁵⁰

Ao ser recuperada na liturgia uma certa dimensão horizontal, também a música litúrgica que é expressão do diálogo do homem com Deus e de Deus com o homem deve ser expressão do diálogo do homem com os outros homens enquanto participantes todos da mesma celebração; a música e o canto podem e devem ser não só expressão de comunidade, mas também construtores de comunidade. Desta ideia fundamental deriva também o ideal de participação activa de todos os membros da assembleia celebrante, pelo que, “se a liturgia voltou a ser uma acção de toda a comunidade reunida, também a música deve ser coisa de todos e não o privilégio exclusivo do coro ou de uns tantos”.⁵¹ Mas há uma dimensão ainda mais abrangente da celebração litúrgica que deveremos ter em conta ao abordarmos a questão do canto como expressão do diálogo com os homens: a celebração litúrgica não é a celebração da “minha fé pessoal” nem muito menos das minhas preocupações ou das minhas ideias; não é a celebração do grupo em que me sinto integrado ou muito menos a celebração do grupo que prepara, orienta ou mesmo canta na liturgia; é uma “celebração do mistério do Senhor tal como o entende, vive e quer a Igreja inteira que se celebre”.⁵²

Faz parte da cultura e da experiência de todos a dimensão comunitária do canto e da música, particularmente do canto coral, pois “o fragor de um coro de vozes provoca um sentimento incomparável de comunidade fraterna, pode propiciar a oração colectiva e a meditação paradoxalmente sossegada no seu próprio volume”...⁵³ fala-se mesmo de uma certa universalidade e apelo à

⁵⁰ PABLO CASALS, *Ma vie raconté à Albert E. Kahner*, Ed. Stock, 1970.

⁵¹ ANTONIO ALCALDE, *El canto de la Misa*, Ed. Sal Térrea, Santander, 2002, p. 21. Também já tivemos oportunidade de abordar esta questão por mais que uma vez e particularmente em J. ALVES BARBOSA, “Sentido de Deus na Assembleia que canta” in *Nova Revista de Música Sacra*, II, n. 31.

⁵² ANTONIO ALCALDE, *o. cit.* p. 23.

⁵³ LUIS MALDONADO, *Liturgia, Arte e Belleza*, p. 130.

fraternidade na linguagem musical, de que é expressão paradigmática a “*Ode à Alegria*” de Schiller retomada por Beethoven na sua *IX Sinfonia*: “Abraçai-vos, milhões num abraço ao mundo inteiro; lá por cima do céu estrelado deve habitar um Pai adorável”. Já tivemos oportunidade de apresentar essa ideia por diversas vezes e não o vamos fazer aqui, mas tão só tirar algumas conclusões sobre as implicações da dimensão comunitária da música litúrgica, bem como dos desafios que hoje se colocam à mesma no sentido de atingir os verdadeiros objectivos que se propõe. Como nos recorda Luís Maldonado, “são as diversas sensações vividas que despertam, mobilizam e enriquecem dentro de nós os nossos sentimentos e afectos através das imagens que elas provocam. Tanto cada fiel como a comunidade se irão tornando sensíveis à liturgia, adquirindo sensibilidade para os actos litúrgicos e irão penetrando cada vez mais na expressividade e realidade da celebração. Isto só acontece, porém, na medida em que eles o fizerem com toda a sua pessoa, aproveitando e explorando todas as dimensões e recursos pessoais, desde os mais periféricos até aos mais profundos, mas sempre de maneira unitária e integradora. Vibrarão com todo o seu ser, sintonizando com os actos litúrgicos externa e internamente. Deste modo, a sua participação será muito mais rica, intensa e inesquecível. Ela se converterá em vivência e a celebração passará a ser uma realidade vivenciada. O significado mais profundo da vivência é: ressonância espiritual e corporal, imaginativa e afectiva; comoção global e total da pessoa, vibração envolvente do conjunto de todas as faculdades e sentidos do ser humano. Agora, sim, poderemos dizer que possuímos uma espiritualidade litúrgica, pois uma das acepções da espiritualidade é vivenciar a fé e o mistério cristão não só com a mente ou com a inteligência mas com o coração, centralizando e unificando de maneira definitiva todos os recursos e dimensões – externos e internos – da pessoa do fiel”.⁵⁴ Não resistimos a transcrever todo este texto porque, como se pode ver, ele resume a importância de uma vivência estética ao nível da liturgia o que nos faz compreender a importância da música enquanto experiência estética como contributo para a participação na liturgia. Este aspecto é fundamental para compreendermos a verdadeira dimensão do canto litúrgico: o que faz a assembleia litúrgica é o facto de se reunir em nome e para celebrar os louvores de Deus; ora o canto litúrgico só o é na medida em que também ele é expressão desse Deus em nome de quem nos reunimos e só por isso e nessa medida é que ele será também construtor de comunidade celebrante; assim, o canto e a música ajudam a unir os corações, os ideais e as pessoas, mas o canto que nasce do Espírito e se executa segundo o Espírito ajuda a formar a comunidade verdadeiramente celebrante dos louvores de Deus. Como bem recorda Joseph Ratzinger, “a liturgia ou é obra de Deus ou não existe” porque “a

⁵⁴ LUIS MALDONADO, *A Acção Litúrgica, Sacramento e celebração*, Ed. Paulus, S. Paulo, 1998.

comunidade recebe a própria unidade da comunhão do Espírito Santo que reúne os filhos de Deus no único Corpo de Cristo. Esta comunhão supera as afinidades humanas, culturais, sociais e raciais”.⁵⁵

Três características fundamentais deve revestir o canto litúrgico, no sentido de respeitar não só a dimensão da vivência da liturgia por parte de cada um, mas também para respeitar a identidade da própria liturgia enquanto serviço de Deus para a salvação dos homens; essas três características – *a universalidade, a inculturação e o sentido de Igreja* – são hoje outros tantos desafios à formação e à acção dos diversos agentes da liturgia no que respeita ao canto e à música litúrgica, tendo em conta que constituem outras tantas oportunidades para alguns desvios com que se tem deparado a própria liturgia depois da reforma conciliar.

3.1 – Universalidade:

O canto litúrgico deve ser fundamentalmente um factor de unidade da própria assembleia celebrante, uma unidade que é expressão da vida daqueles que partilham os mesmos sentimentos e os mesmos valores; esta unidade, definida pela própria *Instrução “Musicam Sacram”* com as palavras “mediante a união das vozes se chega a uma mais profunda união dos corações” (n. 5)⁵⁶, é também o factor mais importante para a universalidade do canto litúrgico como expressão da universalidade da mesma Igreja. Este ideal de universalidade não implica uma unicidade de canto nem uma uniformidade de expressões, mas simplesmente a procura de um espírito que faça com que, seja em que parte o mundo for, cada cristão, cada comunidade, se encontre em sintonia com a Igreja inteira cuja única liturgia celebra.⁵⁷ Tal exigência pareceria, à primeira vista, colidir com a abertura preconizada pelo

⁵⁵ JOSEPH RATZINGER, “*Di fronte agli angeli...*”

⁵⁶ Este ideal de “universalidade é já apontado por S. Pio X no *Motu Próprio “Tra le Sollecitudini”* e recordado por João Paulo II no *Chirographo “Mosso dal vivo desiderio”* de 22 de Novembro de 2003 n. 6 dizendo que podem ser aceites formas particulares e locais de expressão musical contanto que “essas formas particulares que constituem em certo modo o carácter específico da música que lhes é própria, devem estar de tal modo subordinadas aos caracteres gerais da musica sacra, que ninguém de outra região, ao ouvi-las, possa tirar delas uma impressão que não seja boa”.

⁵⁷ É preciso notar que o carácter litúrgico de uma assembleia não lhe vem do facto de os seus componentes pertencerem a uma determinada comunidade, como uma paróquia, um movimento, uma determinada idade, etc., mesmo que possamos aceitar que isso poderia ajudar em certo sentido; o carácter litúrgico da comunidade celebrante nasce simplesmente do facto de se ter reunido para celebrar, seguindo o chamamento de Jesus Cristo, se deixar conduzir pelo Espírito Santo. Poderia essa mesma comunidade ter dificuldade em se entender pela linguagem ou mesmo em cantar afinadamente, mas não deixaria de ser uma comunidade celebrante. Pelo contrário, uma comunidade que se reúne para determinado evento, que até arranja um coro com todos os cânticos afinados e a quem pagam para ir cantar não será nunca uma comunidade

Concílio Vaticano II e com a própria aproximação das celebrações ao sentir das diferentes comunidades, mas sabemos bem que a diversidade de expressões não pode correr o risco de colocar em questão a identidade da fé e da liturgia. Efectivamente, “por diferentes que sejam as situações pessoais ou anímicas de cada um dos participantes na acção litúrgica, estes sentimentos, sem se anularem, devem integrar-se na comunhão do amor cristão, sinal da presença do Espírito e também sinal para os não crentes de que os que se unem deste modo são discípulos de Cristo”⁵⁸. A questão está precisamente em encontrar este Espírito que permita o encontro com as diversidades de cada comunidade celebrante e o sentido de unidade de que todos devam dar testemunho, ou então reconhecer que “é com o primado de Deus e da sua acção, procurada através de sinais terrenos, que é dada a universalidade e a abertura universal de cada liturgia que não pode ficar limitada a partir da categoria de comunidade, mas a partir da categoria de Povo de Deus e de Corpo de Cristo”⁵⁹.

Se é verdade que o sentido de universalidade da música sacra implica uma subordinação das particularidades de cada comunidade a um sentir comum, também dele deriva outro factor que constitui hoje um desafio a uma certa abertura por parte da Igreja: efectivamente, durante muito tempo se confundiu e se confunde ainda a universalidade como uma espécie de ocidentalização ou romanização de toda a liturgia, como se os modelos tradicionais pudessem ser os únicos capazes de constituir verdadeiras formas de celebração e de canto litúrgico; pelo contrário, se não podemos, de qualquer modo e indiscriminadamente, adaptar e adoptar manifestações culturais e culturais de outros povos para os utilizar no ocidente europeu, em nome de uma modernidade e abertura que podem permanecer superficiais e desencarnadas da nossa própria identidade, também é verdade que precisamos de superar um certo e exagerado espírito europeu ainda demasiado vigente, sob pena de limitarmos o próprio ideal de catolicidade da Igreja. A globalização económica e cultural é hoje um dado incontestável, pelo que precisamos de aproveitar o sentido de abertura que ele implica sem deixarmos de estar atentos a alguns perigos que também comporta: Por um lado, o risco de impor um determinado padrão musical apoiado apenas na força da publicidade, nas possibilidades de divulgação e em critérios de facilidade ou modernidade, sem que salvguarde o espírito da liturgia e do canto litúrgico pode conduzir a um nível

ou assembleia litúrgica. Pensemos então em tantas festas, casamentos e celebrações de catequese nas nossas paróquias... De facto “os participantes na celebração litúrgica não são indivíduos sem quaisquer relações de uns com os outros, mas sim, em virtude do acontecimento litúrgico tornam-se relacionados reciprocamente até constituírem uma representação concreta do Povo de Deus” (JOSEPH RATZINGER, “*Di fronte agli angeli...*”).

⁵⁸ JULIAN LOPEZ-MARTIN, “Canto y música en la Liturgia” in *La Música en la Iglesia de ayer a hoy*, Ed. Pontificia Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992, p. 214.

⁵⁹ JOSEPH RATZINGER, “*Di fronte agli angeli...*”

de mediocridade que já vemos em algumas manifestações musicais e de que deveremos preservar o canto e a música litúrgica. Por outro lado não podemos ignorar também o facto de que aquela música que hoje arrasta multidões não o faz por revestir os padrões de qualidade que a deveriam impor, mas fá-lo antes por força de uma capacidade de imposição derivada dos apoios de diferentes quadrantes sejam ideológicos, culturais, políticos ou sobretudo comerciais. É o caso da música “pop” – e porque não do “pimba” entre nós? – que, ignorando precisamente o povo de onde provém e ao qual se destinaria, tantas vezes degenera na expressão de um “culto do banal e do medíocre”; e até aquela certa dimensão quase cultural que vem assumindo as grandes manifestações ligadas aos festivais “rock”, verdadeiramente arrebatadores de multidões, exprime um culto situado precisamente do lado oposto ao culto cristão: enquanto que o culto cristão e a sua música pretendem libertar o homem de si mesmo e do mal que o aprisiona para o levarem ao encontro do outro e, com ele, ao encontro de Deus, o culto dos festivais rock procura libertar o homem de si mesmo para o submergir no anonimato da multidão, para o embrutecer no meio do ruído ensurdecedor dos decibéis, para o desorientar na profusão desordenada de luz e cor, para o fazer submergir num estado primitivo mediante o contacto com as primitivas forças do universo.⁶⁰ Não podemos ignorar, porém, que, assim como a possibilidade de arrastar multidões não poderá nunca ser o critério para a valoração de um canto litúrgico, mesmo que desta forma universalizado, assim também não poderemos ignorar que muitas formas de música sacra, possuidoras de um valor inquestionável para a nossa cultura ocidental, não revestirão aquelas particularidades que a possam tornar litúrgica, fomentadora de presença do divino e muito menos criadora de comunidade em qualquer parte. Com isso não queremos dizer que vamos ceder, sem mais, à tentação de pôr de parte um repertório e um determinado estilo de canto litúrgico que ao longo dos tempos se foi afirmando como tal, de forma significativa, e com resultados que não podemos esquecer nem menosprezar, mas vamos simplesmente procurar aquele espírito que o define como litúrgico.

3.2 – Inculturação

E daqui deriva a segunda questão: como poderemos fomentar a difusão do cristianismo, promover a vivência litúrgica em diferentes áreas geográficas e no interior de diferentes culturas sem colocar em causa a universalidade e identidade do mesmo e da liturgia que o manifesta? É a questão que

⁶⁰ Algumas destas ideias são retiradas da obra de JOSEPH RATZINGER, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, p. 109

se coloca na origem da chamada “inculturação”. Toda a história da Igreja e da difusão do cristianismo é uma história de “inculturação” (“chresis”) que nos legou alguns exemplos sublimes na linha do pensamento cristão, desde as cartas de S. Paulo, passando por figuras como Clemente de Alexandria e tantos dos Padres da Igreja, de que recordamos o caso particular entre nós de S. Martinho de Dume, pela expansão missionária do século XVI, com todas as suas dificuldades e êxitos assinaláveis, até aos dias de hoje. A inculturação é ainda um desafio provocado e particularmente renovado pela reforma conciliar que não foi ainda superado. No sentido de concretizar um pouco as propostas da Constituição Conciliar sobre a Liturgia, a Sagrada Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos apresentou, no ano de 1994, um documento sobre “*A Liturgia Romana e a Inculturação*”, particularmente pertinente, depois de algumas experiências realizadas nomeadamente em países africanos.

Partindo do princípio de que “a Igreja não deseja impor na Liturgia uma forma rígida e única para aquelas coisas que não dizem respeito à fé ou ao bem de toda a comunidade”,⁶¹ e fazendo-se eco do apelo do próprio Papa João Paulo II na *Carta Apostólica “Vigésimo quinto aniversário”*, no sentido de que se deve enraizar a liturgia nas diversas culturas, propõe-se caminhar no sentido de “acolher, onde necessário, os valores culturais que se possam harmonizar com os aspectos do verdadeiro e autêntico espírito litúrgico, no respeito à unidade substancial do rito romano que os livros litúrgicos exprimem”.⁶² Um facto essencial é o de que a Igreja Universal se concretiza, torna presente e manifesta em diversos lugares através das Igrejas locais; com a Liturgia acontece precisamente o mesmo; por isso, cada Igreja particular deve estar em consonância com a Igreja universal não só na doutrina da fé e nos sinais sacramentais, mas também nos usos recebidos ininterruptamente da tradição universal da Igreja. Efectivamente há um dado do qual não poderemos prescindir: com o tempo foi-se afirmando um determinado tipo de linguagem, de simbologia, e mesmo de cultura litúrgica que se tornaram mais ou menos aceites e pertinentes dentro do âmbito religioso ou litúrgico de modo que não haveria agora necessidade de fazer alterações apenas pelo facto de se poder adaptar a uma linguagem mais autóctone. O próprio sentido dos rituais, o significado particular de determinados símbolos ou mesmo das realidades materiais ligadas aos sacramentos - pão, vinho, água, óleo, luz - ganharam uma força de significação que não poderemos abandonar sem mais seja em que cultura for. O ponto de partida para

⁶¹ VATICANO II, *Const. Sacrosanctum Concilium*, n. 38.

⁶² *A Liturgia Romana e a Inculturação*, n. 2. Veja-se particularmente o n. 4 que apresenta o conceito de inculturação no seu duplo movimento de encarnação do Evangelho às diferentes culturas e a assimilação de elementos das mesmas culturas para o melhor aprofundamento do Evangelho.

uma correcta inculturação deverá ser, sem mais, uma correcta leitura da Sagrada Escritura de onde deverá partir o espírito e a cultura capaz de dar aos ritos e celebrações o mesmo sentido e força de significado que eles têm desde a sua origem.

No que diz respeito à música e ao canto temos uma referência particular no n. 40 deste documento que diz: “a música e o canto, expressão da alma de um povo, ocupam, na liturgia, um lugar de relevo. Dever-se-á favorecer, em primeiro lugar, o canto dos textos litúrgicos para que as vozes dos fiéis se façam ouvir nos próprios actos litúrgicos. Havendo nalgumas regiões, principalmente em países de missão, povos que têm tradição musical própria, a qual desempenha importante função na sua vida social e religiosa, a esta música se dêem a devida estima e o lugar conveniente tanto para se formar um “sensus” religioso como para adaptar o culto à sua mentalidade. Ter-se-á presente que o texto cantado se grava mais profundamente na memória do que o texto lido. Daí a necessidade de se ser exigente com a inspiração bíblica e com a qualidade literária dos textos utilizados no canto. Poderão admitir-se no culto divino as formas musicais, as melodias e os instrumentos desses povos ‘contanto que sejam adequados ao uso sacro, ou possam a ele se adaptar, condigam com a dignidade do templo e favoreçam a edificação dos fiéis’”.⁶³ Adiante, o n. 42 apresenta um dado que nos parece pertinente nos tempos que correm: “Em certos povos, o canto é instintivamente acompanhado do bater de palmas, do movimento ritmado e de passos de dança dos participantes. Tais formas de expressão corporal podem ter lugar na acção litúrgica desses povos, desde que sejam sempre expressão de uma verdadeira e comum oração da adoração, de louvor, de oferta ou de súplica, e não de mero espectáculo”.⁶⁴

Para além de sabermos que as adaptações previstas já desde a *Const. Conciliar* se destinam aos povos a que especificamente dizem respeito e que não pertencem ao ambiente cultural europeu e ocidental e não a importar todo e qualquer tipo de prática para outros ambientes sócio-culturais, como se têm feito por aí indiscriminadamente, o próprio Concílio adverte para que “não se façam inovações a não ser que a verdadeira e certa utilidade da Igreja o exija, e tomando a devida cautela para que as novas formas de certo modo brotem como que organicamente daquelas que já existiam”.⁶⁵ Tudo o que

⁶³ *A Liturgia Romana e a Inculturação*, n. 40, com a citação final a respeito dos instrumentos, da *Const. Sacrosanctum Concilium*, n. 120

⁶⁴ No *Chirographo “Mosso dal vivo desiderio”*, João Paulo II acrescenta: “É claro, todavia, que toda e qualquer inovação nesta delicata matéria deve respeitar peculiares critérios como a procura de expressões musicais que correspondam ao necessário envolvimento de toda a assembleia na celebração e que evitem, ao mesmo tempo, qualquer cedência à leviandade e à superficialidade. São rigorosamente de evitar, do mesmo modo, aquelas formas de inculturação de sinal elitista que introduzem na liturgia composições antigas ou contemporâneas que possuem talvez valor artístico, mas que induzem a uma linguagem incompreensível para a maioria”.

acabamos de transcrever aponta para uma equilibrada inculturação da liturgia em países e povos de culturas diferentes da cultura europeia e de modo nenhum pode servir para justificar a importação para o nível europeu de práticas que têm um fundamento, uma tradição e uma justificação religiosa e cultural que nunca tiveram nem poderiam ter entre nós, sob pena de adulterar o próprio significado das celebrações e o estado de espírito daqueles que nelas participam. É verdade que para que o canto litúrgico seja fonte e expressão de diálogo com os homens se exige que a linguagem musical seja entendida por todos da mesma forma e em ordem ao mesmo objectivo; não se trata, por isso mesmo, de indiscriminadamente utilizar por toda a parte e fora do seu contexto de origem toda e qualquer prática, linguagem ou postura ao nível da execução ou do repertório do canto litúrgico. Ao mesmo tempo será importante que, mesmo nos países de missão, se criem as condições para a elaboração de um repertório que possa minimamente ser expressão da universalidade da Igreja e não tão diversificado que seja difícil para os cristãos de outras partes identificarem-se com ele. Para tal é indispensável aquela presença do Espírito Santo, verdadeiro agente da oração e da acção litúrgica, verdadeiro e único construtor da comunidade celebrante, de modo que a liturgia seja sempre e em toda a parte aquilo que deve ser. E assim passamos para o terceiro aspecto que deriva dos dois anteriores: o sentido de Igreja.

3.3 – Sentido de Igreja

O verdadeiro ponto de referência para a liturgicidade da música e do canto litúrgico como expressão de diálogo com Deus e com os homens é o próprio Cristo, Verbo de Deus. Por isso, a música litúrgica tem que ter como grande referência, em primeiro lugar, a Palavra, a Sagrada Escritura, tornando-se a própria música uma forma de anúncio do Evangelho de Jesus Cristo e não mera exibição de ideias pessoais ou regionais; em segundo lugar o canto litúrgico deve ser resultado de uma vivência de fé e de uma expressão de vida que é obra do próprio Espírito Santo e não mera expressão cultural desencarnada da fé e do sentido de comunidade universal; em terceiro lugar não deveremos esquecer a dimensão escatológica da celebração litúrgica que nasce e se orienta para aquela única celebração que nos une ao canto dos anjos e dos santos, e não uma celebração destinada unicamente a tornar pública uma forma restrita e localizada de expressão cultural ou cultural. É preciso ter sempre presente que a liturgia que celebramos na terra deve procurar ser a manifestação da liturgia celeste e não, ao contrário,

⁶⁵ *Const. Sacrosanctum Concilium*, n. 23.

pretendemos que a liturgia celeste seja uma expressão das nossas ideias, das nossas culturas, das nossas boas-vontades, longe do seu verdadeiro espírito e sentido.

Sem este sentido de Igreja, o canto e a música litúrgica “em vez de ajudarem a fundir os espíritos na caridade, podem ser origem de mal-estar, de dissipação, de deterioração do sagrado, quando não de divisões na própria comunidade dos fiéis” - como nos recordava Paulo VI – e continuava: “sentido de igreja significa beber na obediência, na oração e na vida interior as razões elevadas da actividade musical, estudar os documentos conciliares e demais subsídios procurando uma permanente actualização litúrgica e musical, um esclarecimento e maiores conhecimentos em tudo o que diz respeito à música na liturgia, pois nem tudo é válido, nem tudo é lícito, nem tudo é bom”.⁶⁶ Sentido de Igreja significa saber realizar uma selecção cuidadosa, sábia e imparcial dos cânticos litúrgicos, orientados pelas normas da Igreja, pela sensibilidade litúrgica e pela educação do próprio gosto; escolher os cantos próprios, se possível retirados da Sagrada Escritura e colocados no momento próprio da celebração. Sentido de Igreja significa saber escolher cânticos que não se inspirem apenas na moda, tão mutável como carente de valor espiritual e artístico, mas escolher aqueles cânticos que ao seu carácter concreto e prático, unam a dignidade da arte, a sensibilidade da oração, que tenham suficiente unção religiosa, para que por meio deles o crente consiga louvar a Deus e celebrá-Lo na sua assembleia santa, a Igreja.⁶⁷

4. CONCLUSÃO

“A musica litúrgica, expressão sublime do diálogo com Deus e com os irmãos” era o tema que nos propúnhamos abordar nesta comunicação, um tema que nos coloca perante a questão dos fundamentos, da importância e do papel do canto na liturgia; de muitas formas se tem abordado o tema, vem sendo objecto de múltiplas intervenções de todo o género, nomeadamente quanto a aspectos concretos. Aqui procurámos perceber o porquê de tudo isto, o porquê das intervenções do Magistério da Igreja, o porquê de tantas dificuldades que a questão vem suscitando, o porquê dos desencontros entre a teoria e a prática, as orientações da Igreja ao longo dos tempos e uma acção que delas se desvia em nome não se sabe bem de quê. O problema é de sempre e por isso não pensamos que se vá resolver no nosso tempo e isto por várias razões de que poderemos enunciar (ou denunciar?) algumas: Por parte

⁶⁶ PAULO VI, Discurso aos participantes no Congresso Litúrgico-Musical, realizado em Roma em 1971.

⁶⁷ Notas retiradas de ANTÓNIO ALCALDE, *o. cit.* p. 23-25.

dos liturgistas encontramos uma incapacidade para compreender verdadeiramente o sentido, as possibilidades, as exigências e condicionalismos da linguagem musical e que percebam de uma vez por todas que a música não é a outrora proclamada “serva da liturgia” nem muito menos os músicos são os “servos dos liturgistas”. Por parte dos responsáveis da Igreja, notamos a incapacidade para compreender a necessidade de meios de que a música necessita para conseguir cumprir o papel que pode e deve desempenhar na acção litúrgica, a incapacidade para compreender que é preciso tempo, preparação, qualidade, seriedade, profissionalismo, o que não se consegue com improvisos, com incompetência, com boas-vontades apenas e muito menos com a arrogância e a presunção de quem pensa saber de tudo, só porque é capaz de tocar uns acordes ou decorar umas cantigas. Se não se tem conseguido muito ao nível da vivência litúrgica nas nossas paróquias e na nossa diocese é porque nada se tem investido nisso ou muito pouco seriamente. Percebam os senhores Bispos, Párocos e demais responsáveis que é preciso respeitar o tempo de formação das pessoas – leva mais tempo e tem mais custos preparar um organista e director que um catequista, um ministro da comunhão, e se calhar até que um padre – percebam que é preciso respeitar o tempo que leva a ensaiar um simples cântico, que é muito mais do que o necessário para preparar uma homilia, até porque sabemos que também é mais eficaz. Muitas Comissões de Festas e Párocos deverão dar contas a Deus por tantos esforços dispendidos para contratar conjuntos e nada terem feito pela qualidade da liturgia. Que todos percebam também que a música e o canto na liturgia não são para preencher os tempos mortos, para acompanhar apenas os rituais, mas fazem parte essencial da própria acção litúrgica que sem eles fica limitada seriamente na própria eficácia; percebam que é preciso articular a totalidade da celebração e seus agentes, para que não andem uns a puxar para cada lado, sem se conhecerem, sem dialogarem, sem coordenarem esforços no mesmo sentido. Tudo o que dissemos anteriormente não se compadece com situações demasiado frequentes de “arranjem para aí uns cânticos para esta celebração”.

Da parte dos agentes musicais os problemas não são de modo nenhum menores: eles têm que se convencer que sem espírito e sentido litúrgico não há competência ou incompetência que lhes valha; é tempo de levarem a sério as coisas e se não têm competência para as tarefas que assumiram devem procurar formação adequada, pois lá vai o tempo em que “ninguém percebia nada”; não basta saber ou pensar que se sabe música, não basta fazer o que lhe parece, mas é preciso fazer o que deve ser; exige-se de todos e particularmente dos jovens uma atitude de abertura para com as características de cada assembleia e ninguém tem o direito de impor as suas ideias, as suas cantigas, as suas formas de actuar a uma assembleia litúrgica que apenas pode receber imposições do Espírito que orienta a própria celebração. Não é possível entender o canto e a música como expressão de diálogo com os outros

crentes quando lhes impomos, para além do mais, a mediocridade das nossas propostas musicais; não é possível haver seriedade nas nossas celebrações quando pomos adultos a cantar canções que ficariam bem em sessões de catequese de crianças; e muito menos quando nos dizem que os jovens gostam disto ou daquilo... Como diz João Paulo II, “todos se devem sentir acolhidos nas nossas assembleias”⁶⁸ e não que cada um deve empurrar as assembleias para aquilo que lhe parece ou de que mais gosta. Não são os gostos pessoais ou as modas e muito menos a mediocridade de algumas músicas – só porque são as únicas que conseguimos cantar ou tocar – que devem, sem mais, constituir o critério de selecção e de inserção de um cântico na liturgia. Aqueles que usufruem de uma preparação de nível mais ou menos profissional, que são conhecedores de um repertório de qualidade e que o podem cultivar, nomeadamente organistas e directores de coro, é preciso que saibam que a liturgia não é um espaço de concerto onde vão apresentar as últimas conquistas do seu repertório, não é muito menos um espaço de experimentação e pesquisa sobre as potencialidades do grupo no sentido de o apresentarem depois noutras circunstâncias e ambientes; muito menos a liturgia se pode confinar aos seus limites de repertório, ao ponto de escutarmos sempre a mesma música qualquer que seja a liturgia em que se integra. E já agora, para um leque de profissionais que vão surgindo, e cremos que em boa hora, temos que dizer que a Igreja não é um espaço de estudo gratuito ou a liturgia a garantia de um emprego de músicos. Sem colocarmos em questão o anteriormente dito sobre a necessidade de apoio aos organistas e cantores, é preciso que eles se integram no amplo projecto da acção litúrgica e se sintam participantes do mesmo espírito litúrgico que constitui as nossas assembleias e nunca um acessório a convidar e a pagar nos dias mais festivos.

Na sua *Carta Apostólica a propósito do XL Aniversário da Const. Sacrosanctum Concilium*, publicada precisamente a 4 de Dezembro de 2003 e recordando também o centésimo aniversário do *Motu Próprio “Tra le sollecitudini”* de S. Pio X, João Paulo II, dedica um pequeno espaço à música sacra que diz o seguinte: “A música sacra constitui um elemento privilegiado para facilitar uma participação activa dos fiéis na acção sagrada como já desejava o meu venerado predecessor S. Pio X, no *Motu Próprio “Tra le Sollecitudini”*, cujo centenário se celebra no corrente ano. Foi precisamente

⁶⁸ Na *Carta Apostólica “Spiritus et Sponsa”*, publicada no XL Aniversário da *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, João Paulo II refere: “É necessário que os Pastores façam que o sentido do mistério penetre nas consciências, voltando a descobrir e praticando a arte mistagógica tão querida dos Padres da Igreja. Compete-lhes, de modo particular, promover celebrações dignas, prestando atenção às diversas categorias de pessoas: crianças, jovens, adultos e portadores de deficiências. Todos devem sentir-se acolhidos no interior das nossas assembleias de maneira a poder respirar a atmosfera da primeira comunidade crente” (n. 12). Note-se que fala de todos serem acolhidos nas nossas assembleias e não de celebrar uma missa para cada um ou de que cada um deve impor aos outros as suas próprias características. É aí que deve começar o diálogo de que tanto se vem falando.

este aniversário que me ofereceu nos últimos tempos a ocasião de confirmar a necessidade de que a música, segundo as directivas da “*Sacrosanctum Concilium*” conserve e incremente o seu papel no contexto das celebrações litúrgicas, tendo em conta tanto a índole da própria liturgia como a sensibilidade do nosso tempo e das tradições das diferentes regiões do mundo inteiro” (n. 4). Foi a correspondência a este desiderato de João Paulo II que nos levou a enfrentar deste modo o tema que nos foi proposto, na consciência das suas dificuldades e implicações: o sentido particular da música enquanto expressão artística e como tal “algo que nos põe em relação com a infinita beleza divina que deve ser, de certa forma, expressa nas obras do homem”⁶⁹; a preocupação com a universalidade e a inculturação da música e da liturgia na consciência de que “é possível unir uma normativa que assegure à liturgia a sua identidade e o seu decoro a espaços de criatividade e de adaptação que a aproximem das exigências expressivas das várias regiões, situações e culturas” (n. 15); ainda a consciência da capacidade de linguagem musical para ser veículo e expressão da própria revelação de Deus no contacto com a Palavra divina e não só, até porque “numa sociedade que vive de maneira cada vez mais frenética, muitas vezes atordoada pelo ruídos e perdida no efémero, é vital redescobrir o valor do silêncio” (n. 13).

Estamos conscientes dos desafios e das dificuldades que esta empresa implica e a experiência dos anos vai-nos trazendo mesmo algumas, para não dizer muitas desilusões; mas não é por isso que vamos encolher os ombros e deixar de denunciar, anunciar, propor, exigir, porque a pastoral litúrgica só conseguirá inculcar o valor da oração “se tiver em consideração as capacidades dos fiéis singularmente nas suas diferentes condições de idade e de cultura; mas fá-lo-á procurando não se contentar com o “mínimo”. A pedagogia da Igreja deve saber ousar” (n.14). E já agora terminaríamos com a palavra oportuna de S. Cipriano: “As palavras e petições dos que oram devem ser ordenadas, tranquilas e discretas. Pensemos que estamos sob a alçada do olhar de Deus, e que devemos agradar aos seus olhos, tanto pela atitude do corpo como pelo tom da voz. Porque assim como é falta de educação falar em altos gritos, também é próprio de pessoas bem educadas rezarem com recolhimento e modéstia. E quando nos reunimos com os irmãos, e com o sacerdote de Deus celebramos o sacrifício divino, devemos proceder com respeito e ordem e não lançar desordenadamente ao vento as nossas orações com palavras rudes nem pronunciar em tagarelice barulhenta aquelas petições que, pelo contrário, lhe devemos apresentar com modesta dignidade pois Deus que lê os nossos pensamentos não precisa que nós lhe chamemos a atenção com os nossos berros...”⁷⁰

⁶⁹ Referência do mesmo documento de João Paulo II (no n. 5) à *Const. “Sacrosanctum Concilium”*, n. 122

⁷⁰ S. CIPRIANO DE CARTAGO, *Comentário à Oração Dominical*, 4, texto presente na *Liturgia das Horas*, XI Domingo do Tempo Comum, Vol. III, p. 385-386.

Viana do Castelo, 22 de Fevereiro de 2004

Jorge Alves Barbosa