



## CANTO LITÚRGICO NA PÓS-MODERNIDADE

Jaci Maraschin

### I. INTRODUÇÃO

*Vocês sabem, o meu jeito é fazer com que as idéias apareçam.  
Mas logo que aparecem procuro fazê-las desaparecer.  
O jogo sempre foi assim.  
Estritamente falando, nada permanece a não ser certo senso de atordoamento,  
diante do qual nada se pode fazer.*

Jean Baudrillard

Este estudo sobre o canto litúrgico na pós-modernidade dá-se, naturalmente, no contexto cultural do Brasil no início do século vinte e um e em relação com a igreja cristã. Digo, “naturalmente”, porque estou escrevendo pensando no que acontece e no que pode acontecer em nossa terra. Não que o canto litúrgico se limite a essas contingências. Há canto litúrgico cristão em todas as partes do mundo. Mas nem todo canto litúrgico é cristão. Aqui mesmo em nossa terra não seria difícil encontrar bons exemplos desse tipo de canto em comunidades de outras religiões. Espalhadas por nosso território florescem sinagogas, mesquitas, terreiros e outros centros de atividade religiosa. Conhecemos monges budistas e adeptos de Krishna. O acervo musical desses agrupamentos religiosos é muito rico. Não caberia, no escopo deste estudo, o tratamento de sua história e prática. Pretendemos, portanto, limitar a pesquisa e a reflexão ao âmbito da igreja cristã. Mas, mesmo assim, temos consciência dos problemas existentes para caracterizar esse tipo de canto litúrgico por causa da diversidade de tendências, estilos, interesses e manifestações encontradas. Essa dificuldade é bem acentuada em nosso país por causa da multiplicação de denominações evangélicas e de novos movimentos populares de espiritualidade pentecostal ao lado de novas expressões estéticas tanto entre católico-romanos como entre protestantes.

O termo “pós-modernidade” também se presta a equívocos. Não pretendo gastar muito tempo para discuti-lo. Quero apenas esclarecer o que entendo por essa expressão usada e abusada em nossos dias principalmente nos meios acadêmicos. Pressuponho que os leitores tenham certo conhecimento do debate em andamento e me perdoem por não repetir aqui o que quase todos sabem. Apenas quero me situar e, ao mesmo tempo, situar minha pesquisa e reflexão. Negativamente, eu diria que



“pós-modernidade” não designa a nossa época em contraposição à “modernidade”. Nossa cultura dominante e nossas maneiras de pensar e de agir são “modernas”. E são modernas no sentido em que, no âmbito do pensamento, dependem da lógica e da metafísica, e no contexto da vida prática, da tecnologia, da ciência, do mercado e da política liberal ou neo-liberal. A modernidade criou a globalização e se vale de poderosos instrumentos de comunicação e de aliciamento (ou propaganda) como a televisão, o cinema e a Internet entre outros. Positivamente, considero a “pós-modernidade” apenas tímida tendência capaz de florescer no meio desse denso matagal da modernidade e dar frutos entre os espinhos da racionalidade técnica. Sendo apenas tendência, ela não pode ser compreendida como programa ou partido. Por outro lado, as tendências “tendem” para alguma coisa. E essa tendência inclina-se para o pensamento crítico e para a liberdade da criatividade. Não é de admirar que as manifestações mais veementes da pós-modernidade estejam aparecendo no limitado mundo da arte. A arte, no entanto, faz parte da vida e toca no que mais nos concerne como seres humanos, a sensibilidade. Nesse sentido, a pós-modernidade volta-se para o corpo e pertence ao corpo. Não é que os “modernos” não se tenham interessado pelo corpo. Talvez valha a pena ressaltar, como exemplo da diferença, a maneira como esse corpo é considerado e vivido na modernidade e na pós-modernidade. Por causa da forte influência da metafísica grega, a modernidade trata o corpo como se fosse mero invólucro de algo mais importante do que ele, alma ou espírito. A pós-modernidade tende a acentuar o corpo como totalidade humana, sem se preocupar com o que pudesse estar debaixo dele. E se os “modernos” perguntarem aos “pós-modernos” o que está debaixo do corpo, a resposta seria, certamente, “nada”. Como antologicamente nos ensinou Mark C. Taylor, tudo é pele e se arranharmos a pele encontraremos debaixo dela novas camadas de pele. Trata-se, naturalmente, de engenhosa metáfora. Está na linha do pensamento de Sartre que, sem se dar conta, antecipava essa tendência em sua monumental obra *O ser e o nada*.

O canto faz parte da vida do corpo. É com o corpo que cantamos. E só cantam os corpos vivos. Cantamos porque respiramos e o canto é o corpo cantando. Parodiando os filósofos poderíamos indagar, “por que o canto e não antes o silêncio?” Quando falamos a respeito de canto não estamos nos referindo apenas à música mas também às palavras cantadas. No canto, pois, unem-se música e poesia. O poder avassalador da música tem atraído para sua órbita diversas outras manifestações da arte como, por exemplo, a dança, o teatro, o cinema e, como vimos, a poesia. Richard Wagner, no século dezenove, pretendeu criar o que lhe parecia ser “arte total” com suas óperas nas quais o drama, a poesia, a dança e as artes visuais se reuniam sob o poder mágico da música. A idéia de canto, muito embora relacionada com palavras, pode prescindir delas. Não foi sem profunda intuição que Felix Mendelssohn-Bartholdy criou engenhosamente suas “canções sem palavras”. Onde teria se inspirado? Olivier Messiaen, por exemplo, sentiu-se atraído pelo canto dos pássaros e dedicou boa parte de sua vida captando essas canções naturais, catalogando-as sempre deslumbrado pela sua beleza e criatividade. As canções dos pássaros eram também “canções sem palavras”. As *Bachianas brasileiras n. 5*, de Villa-Lobos



exemplificam o uso de sons vocálicos, além das palavras, pela voz humana como que transformada em canto de pássaro. Coisa que também Rakhmaninov já havia experimentado na sua conhecida *Vocalise*. A história da música oferece inúmeros exemplos desse procedimento.

Mas voltemos à intrigante pergunta filosófica: “Por que o canto e não antes o silêncio?” que bem poderia ser enunciada de outras maneiras. Em vez de “canto” poderíamos empregar o conceito “música” ou “ruído”. Neste caso, a palavra “silêncio” substitui o vocábulo “nada” no campo da filosofia. Por outro lado, na experiência da composição musical o silêncio sempre foi considerado importante ingrediente. Muito embora John Cage tenha concebido uma “peça” musical constituída apenas pela contagem de determinada duração de tempo destituída de sons, intitulada 4´33”, os silêncios acabaram quase sempre contados com certa exatidão na música em geral. Na verdade, a tentativa de Cage não passou de mero ser de razão mais ou menos como sua outra proposta para a execução de uma peça capaz de durar alguns séculos (exatamente 639 anos!). Lembremo-nos, no entanto, que o próprio Cage costumava cantar suas canções mesmo quando sua voz não soava como seria desejável. Assim, temos a música e o canto e, também, o silêncio. A resposta dos artistas à pergunta proposta acima não é a mesma dos filósofos, uma vez que o silêncio faz parte do canto e o canto do silêncio. Mas, nem por isso, deixa de existir certa relação entre uma coisa e outra. Na pergunta filosófica, “Por que o ser e não antes o nada?” o “nada” não é considerado razão para o existência do ser e dos seres. Trata-se, antes, de indicação do caráter misterioso da existência. Eu diria que o silêncio, por sua vez, também não pode ser considerado fundamento do ruído. Mas a relação termina aí. O caráter misterioso do canto (e da música) não se origina no silêncio muito embora transpareça no encontro dos sons com sua ausência.

John Cage escreveu instigante autobiografia publicada em 1991 pela *Southwest Review*. Conta aí seu interesse em introduzir o silêncio em sua música. Parecia-lhe “certo fundamento, por assim dizer, propício ao crescimento do vazio”. Concluiu mais tarde que o silêncio não era acústico. “Tratava-se de mudança de mente, retorno”. Dedicou-se a explorar essa possibilidade. Na verdade, empenhou-se na busca da “não-intenção”. Ele desenvolveu também o conceito de música tão livre quanto possível: “Abandonei as estruturas em favor do processo considerando-a não mais mero objeto com partes, mas sem começo, meio ou fim. Música como condição atmosférica”. Mas, por que estou me referindo a John Cage? Talvez porque ele foi o mais acabado exemplo de artista e músico pós-moderno. E, também, porque não se pode conceber o canto sem o silêncio com o qual joga. As palavras ou sons vocálicos desenvolvem-se sobre o cenário do silêncio. Na verdade, sempre começam do silêncio e sempre terminam nele. Deslizam na sua superfície e nele se ocultam.

Quando Heidegger discute a relação entre o nada e o ser e pergunta por que o ser e não antes o nada, apenas se surpreende com a gratuidade das coisas para se deslumbrar com elas, brotadas como flores nas planícies do nada. Ora, talvez nos seja possível transpor esse deslumbramento para a experiência de cantar quando o mais natural seria o silêncio.



## II. CANTO LITÚRGICO E LITURGIA

**Na situação atual qualquer coisa intelectualmente decisiva está evidentemente fadada**

*a permanecer fragmentada.*

Theodor Adorno

Na *Carta sobre o humanismo*, Heidegger situa o ser humano no mundo e sobre a terra. É aí que ele se abre para o ser. Ouçamo-lo: "Somente somos humanos à medida que, ao existir, expomo-nos à abertura do ser, abertura essa que já é o próprio ser... O 'mundo' é a clareira do ser, onde nos encontramos durante nossa existência caída. A expressão "ser-no-mundo" nomeia a essência da existência em relação com a dimensão aclarada na qual o 'ex' da palavra ex-istência aparece em sua essência".<sup>1</sup> É no mundo que cantamos. Mas, cantando no mundo, expressamos nossa pertença à terra. O canto litúrgico é, então, o canto que sobe da terra. "Canto o novo canto da terra do homem que ama e espera..."<sup>2</sup> O canto da terra espalha-se pela escuridão e sobe ao céu. O canto da terra sobe ao céu porque o céu desce à terra. No intercâmbio entre o que sobe e o que desce desenvolve-se a vida, florescem os prados e a natureza se alegra. As chuvas e os ventos entrecruzam-se dançando sobre o cenário da existência. O conceito de ser-no-mundo pressupõe o relacionamento do mundo com a terra. Para Heidegger, a terra é nosso abrigo. "Sobre a terra e nela, o homem histórico fundamenta sua habitação no mundo".<sup>3</sup> A terra e o mundo são essencialmente diferentes, embora "nunca separados".<sup>4</sup> Porque a terra tende a se fechar e o mundo a se abrir, compete à obra de arte a função de provocar, por assim dizer, a tensão entre o que, talvez, se pudesse chamar de pólos.

Embora tenhamos mencionado na introdução a possibilidade de canções sem palavras, o canto litúrgico sempre se baseou em textos litúrgicos. Esses textos, desde os primórdios foram e são até hoje textos poéticos. Em seu ensaio, *Para que servem os poetas?* Heidegger se vale de um poema de Rilke para desenvolver seus pensamentos sobre a linguagem poética. Trata-se de imensa ousadia. Na poesia o ser humano torna-se, nas palavras de Rilke, "mais aventureiro até mesmo do que a vida, mais ousado por meio de um sopro..."<sup>5</sup>. Que poderia ser mais ousado do que a vida? Naturalmente, o ser dos seres. Mas de que maneira o ser poderia ser superado? Para

<sup>1</sup> *Philosophy in the Twentieth Century*, ed. William Barret e Henry Aiken, New York, Random House, Inc., 1962, p. 293.

<sup>2</sup> *O novo canto da terra*, ed. Jaci Maraschin, São Paulo, IAET, 1987, p. 397-400.

<sup>3</sup> *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, p. 46.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 131.



Heidegger, apenas por si mesmo. E neste ponto, entramos na região rarefeita de seu pensamento: "Somente por si mesmo, somente entrando em si mesmo. O ser é o único capaz de se superar a si mesmo. Mas tal superação não acaba em alguma coisa diferente de si mesma. Volta-se para si mesma à natureza de sua verdade."<sup>6</sup>

O canto litúrgico emerge da necessidade dessa volta do ser para si mesmo e não tem outro propósito a não ser dizer a coisa mais venturosa possível, como imaginava Rilke, no âmbito da linguagem. Mas trata-se de canto e não apenas de discurso. "O que tem para dizer será aquilo que por sua natureza pertence à província da linguagem".<sup>7</sup> O canto quer dizer a plenitude da abertura do ser no mundo sobre a terra. Segundo Heidegger, o canto expressa essa fala no seu mais alto grau. Achava que o canto desses mais venturosos "abandona todas as auto-afirmações utilitárias. Nada quer no sentido do desejo. Sua canção não exige a produção de coisas. Nessa canção, o espaço interior do mundo abre espaço para si mesmo. O canto desses cantores não é solicitação nem comércio".<sup>8</sup>

O terceiro soneto de Orfeu, de Rilke, afirma na sua primeira parte, que o canto é existência. E a palavra alemã utilizada para "existência" é *Dasein*, significando o ente que se faz presente no mundo sobre a terra. Segundo Heidegger, "cantar a canção significa estar presente naquilo que se faz presente. Significa: *Dasein*, existência."<sup>9</sup> Naturalmente, cantar no sentido de existir, mas de existir de certa maneira especial, não significa que se cante a existência. O canto é concebido, antes, como certa modalidade de existir. Mas não se vive numa só dimensão. É por isso que esse canto é intermitente. "Acontece apenas algumas vezes".<sup>10</sup> Nem todos somos capazes de cantar dessa maneira. E nossa falha vem da experiência de oscilarmos constantemente entre o que Heidegger e, em seguida, Bultmann, chamaram de existência autêntica e existência inautêntica.<sup>11</sup> Por causa disso o cantor interroga: "Como vamos cantar esse canto imprevisto, tão distantes do lar?"<sup>12</sup> (Ecoando o Salmo 137, o cantor murmura: "Como agora cantaremos a canção, se em nossa voz a

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 138.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> Giles resume o conceito de inautenticidade em Heidegger da seguinte maneira: "Heidegger trata do problema do 'eu' não a partir de considerações sobre um eu abstraído do mundo externo e da comunidade humana mas, sim, a partir da experiência cotidiana. Sob esse nível banal, anônimo, o ser-aí vive normalmente em termos do impessoal, do anonimato. Deixa-se guiar pelas reações da massa. É o que Heidegger chama de existência inautêntica" (cf. Thomas Ranson Giles, *História do existencialismo e da fenomenologia*, 2 vls., São Paulo, Edusp, 1975, v. 1, p. 235.) Em *Ser e tempo*, Heidegger trata desse tema nos parágrafos 46 a 56. (Petrópolis, Vozes, 2000). Cf. John Macquarrie, *An Existentialist Theology: a comparison of Heidegger and Bultmann*, Middelsex, Penguin Books, 1973, para o tratamento mais específico dessa questão.

<sup>12</sup> O novo canto da terra, p. 496.



tristeza fez morada, nos abate e estamos sós?”<sup>13</sup> A canção torna-se difícil porque não se trata de mera petição, mas de existir.<sup>14</sup> É por isso que no imaginário bíblico os anjos cantam sem cessar. Vivem como o Orfeu de Rilke no espaço aberto das alturas iluminadas do céu. Mas também dominam sobre o abismo, como se lê em Apocalipse 9.1: “Vi então uma estrela que havia caído do céu sobre a terra: foi-lhe entregue a chave do poço do abismo”. Tratava-se do Anjo do Abismo (v.11). Esse anjo, em forma de estrela (pertencente ao céu, portanto) transgride as distâncias até seu último reduto, o abismo. Essa imagem do Apocalipse encaixa-se na figura do quádruplo (*Geviert*) proposta por Heidegger para descrever a realidade, “coletivo singular”, composta de terra, céu, mortais e deuses. É do céu que vem o vento com todos os seus sopros. Não seria o canto a mais bela expressão desse sopro das alturas, insuflando vida na terra e envolvendo os mortais na dança dos deuses?

O canto litúrgico no Antigo Testamento participava da dimensão do louvor. É possível relacionar as descrições de louvor com esse “estar-no-mundo” aberto para o ser. Em certas passagens arcaicas, o canto era “clamor de alegria”. Aparecia também no contexto do culto sacrificial na forma de gritos além de quaisquer conceitos. O canto, como o som dos instrumentos musicais, interrompia o silêncio, e se tornava oferta de ruídos ao deus. Estudiosos acreditam também que esses clamores estabeleciam o bem porque afastavam as influências dos maus espíritos.

O soneto de Rilke que estamos examinando, guiados pela mão de Heidegger, inclui na última estrofe esta inquietante pergunta: “Mas quando nós *somos*?” Não há dúvida, para o filósofo, que “pertencemos ao que é”. Mas o problema reside mais no “quando” do que no “ser”. Diz ele: “Permanece questionável quando o fato de sermos é ao mesmo tempo canção e, na verdade, canção cujo canto não apenas ressoe em qualquer lugar, mas seja verdadeiro canto, cujo som não se agarre apenas a algo já alcançado, mas que se tenha despedaçado no seu próprio soar de tal maneira que ocorra apenas o que foi cantado.”<sup>15</sup> E isto só será possível quando o cantor ousar “por meio de um sopro”, como já vimos. O soneto termina assim: “Cantar na verdade é já outro sopro. Sopro por nada. Pura inspiração no deus. Um vento.”

Ouvi certa vez, num convento católico de Malavi, o canto litúrgico das freiras constituído apenas de misterioso ulular. Seria esse o significado do canto litúrgico? Estas reflexões a partir do pensamento de Heidegger sobre arte e poesia têm a finalidade de estabelecer o eixo epistemológico ao qual procurarei recorrer no decurso deste ensaio para tentar oferecer algumas pistas para a possibilidade de novo canto litúrgico na pós-modernidade.

Vamos ainda considerar brevemente o sentido de liturgia no contexto do canto litúrgico. O canto litúrgico, obviamente, é canto da liturgia. Mas que é liturgia? Essa pergunta foi levantada recentemente pelo grupo que criou e produziu a liturgia de abertura do ano acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. Produzimos o que para muitos não passou de

<sup>13</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>14</sup> Poetry, Language, Thought, p. 138.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 139.



festa carnavalesca. Estando próximos do Carnaval, aproveitamos a ocasião para utilizar elementos de nossa cultura e de nossa música para celebrar o que Heidegger chamou de “ser-no-mundo” aberto para a existência. Liturgia é ação do povo. Serviço da comunidade. Serviço destinado a nos servir enquanto seres humanos. Serviço que vai além da racionalidade e da ordem prescrita por autoridades distantes da realidade onde estamos servindo. Nesse serviço, que chamamos de liturgia, vivemos a experiência de cantar o nosso canto sem preocupações distintas de seu cantar. Dançamos uns com os outros com a finalidade de dançar uns com os outros. Resultaram sub-produtos de alegria e de confraternidade. Servimos à criação da comunidade. E percebemos que nesse serviço emerge da festa e da alegria a presença do sagrado. É certo que a liturgia que nasceu espontânea do fundo dos mitos e ritos antigos foi constantemente aprisionada em formas estereotipadas e codificada em livros de culto e em manuais de adoração. Mas ela é mais do que isso. É poder e sopro dos deuses. Está dada para a celebração, e a celebração não pode ser prisioneira.

Como o canto litúrgico, a liturgia é um sopro para o nada. Em outras palavras, não se destina a ser outra coisa além dela mesma. Assim, “As palavras do cantor proferem o som pleno da existência no mundo que oferece invisivelmente o seu espaço mais íntimo do coração do mundo. O canto nem mesmo segue em primeiro lugar o que deve ser dito. O canto é a pertença à totalidade dessa pura corrente de ar... o canto é um vento.”<sup>16</sup>

### III. LITURGIA E IDEOLOGIA

*Persistem os muros álgidos, emudecidos, e ao frio vento  
ringem cataventos.*

#### Hölderlin

A relação entre liturgia e ideologia é mais do que mera rima. Se por detrás de todas as obras culturais escondem-se interesses e desejos e se liturgia pode propriamente ser considerada obra de cultura, terá necessariamente de ser ideológica. Mas como qualquer tratamento filosófico do conceito de ideologia é também ideológico pode-se discutir a conveniência ou não do uso dele no tratamento do fato litúrgico. Por outro lado, não é comum estudar-se o fenômeno litúrgico na perspectiva da ideologia. Talvez porque se pressuponha, a priori, que por estar relacionada com as coisas divinas, estaria igualmente preservada da mancha dessa desdita, como se o relacionamento com o sagrado pudesse já ser identificado com ele, transformando a

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 140.



tentativa de expressão na coisa expressada. Eu falei de conceito quando, na verdade, queria me referir ao fenômeno que nele se mostra. Nesse caso, a relação entre liturgia e ideologia só poderá ser considerada em perspectiva histórica e, no conjunto das artes, por assim dizer, litúrgicas: música, poesia, canto, drama, pintura, escultura, arquitetura e dança além, naturalmente, das formas contemporâneas de arte encontradas no cinema, na tv, nos meios eletrônicos e na informática. A liturgia, no século vinte e um torna-se complexa ao mesmo tempo que se fragmenta principalmente se for examinada no contexto das tendências da pós-modernidade.

Que poderá ser ideológico na liturgia? Certamente, tudo, mas principalmente a pretensão de ser mediadora do encontro dos seres humanos com Deus ou com os deuses. Meu amigo Gabriel Vahanian, no seu conhecido livro, *Dieu anonyme*, afirma que a Bíblia não opõe Deus ao homem mas ao ídolo. E teme que estejamos sempre transformando Deus em ídolo.<sup>17</sup> Como continuar a falar sobre liturgia se levarmos a sério tamanha radicalidade? E por que não ligá-la aos queixumes do Deus do Antigo Testamento quando se aborrecia com os rituais sagrados de seu povo abominando-os de modo igualmente radical? "Eu odeio, eu detesto as suas festas religiosas; não tolero as suas reuniões solenes... Parem com o barulho das suas canções religiosas; não quero mais ouvir a música das harpas" (Am 5.21-23). Por que odiar e detestar as festas religiosas? O profeta argumentava do ponto de vista ético porque era o único que lhe parecia viável: "em vez disso, quero que haja tanta justiça como as águas de uma enchente e que a honestidade seja como um rio que não pára de correr" (Am 5.24). Mas a leitura ética pode ser superada pela leitura estética se levarmos a sério o significado primeiro desse conceito. Sempre me pareceu que antes da justiça e da honestidade (conceitos abstratos, obviamente) deveriam existir os justos e os honestos entre os injustos e os desonestos. Por outro lado as pessoas que poderiam ser caracterizadas por esses adjetivos nunca foram nem poderão ser "tipos puros", como diriam alguns sociólogos. Ninguém é totalmente justo ou totalmente injusto.

Estou querendo dizer que o aborrecimento sentido pelo Deus do Antigo Testamento pode ser interpretado como a consciência que teve daquilo que Heidegger chamou, bem mais tarde, de "esquecimento do ser". Quando o Deus antigo não quis mais ouvir a "música das harpas" já estava fugindo do mundo e se afastando dos seres humanos. Que liturgia poderia ser ainda possível sem as "canções religiosas" e sem a "música das harpas"?

Pode-se interpretar o *dasein* heideggeriano como corporeidade humana. O ser-aí, presentificado, é precisamente o corpo. Se é verdade que a estética nasce da consciência do corpo enquanto ser-no-mundo, sobre a terra, com os outros, a sensibilidade passa a ser considerada, necessariamente, o órgão privilegiado da experiência e da expressão. O problema fundamental das ideologias clássicas (?) foi quase sempre o da superposição de estruturas racionais sobre as percepções e sensações humanas com a finalidade de dominá-las para o serviço de interesses

---

<sup>17</sup> p. 32 e 33, Paris, Desclée de Brower, 1989.





alheios a elas. É por isso que Marx denuncia a experiência da alienação, Freud, a da racionalização e Nietzsche, a das ilusões. Que quereria dizer “injustiça” para o profeta senão o abandono do seu Deus? É no corpo que se revela o amor com o qual esse Deus se identificava e é no corpo, também, que se sofre a falta desse amor. Para que serviriam as ordens política e social se apenas se concentrassem em seus interesses lógicos? A história das instituições mostra o desvio da consciência do *dasein* para o que sempre esteve alheio a ele. Por causa disso, a razão enloqueceu. A razão, abstraída do corpo, como se fosse substância etérea e autônoma, não sabia o que fazer com o mundo fora dela. Eagleton, pergunta: “Como pode uma ordem política florescer sem se dirigir a esta área mais tangível do ‘vivido’, a tudo o que pertence à vida somática e sensual de uma sociedade? ... Seria esta região completamente opaca à razão, escapando às suas categorias tanto quanto o cheiro da menta ou o gosto da batata?”<sup>18</sup> Mas não se trata de estabelecer dicotomias como se a razão estivesse de um lado e o corpo do outro. As dualidades resultaram do equívoco da filosofia tradicional em face da realidade. O mesmo Eagleton relembra o esforço de Baumgarten, na sua *Aesthetica* de 1750 para superar o desentendido ao afirmar “que a cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de modo ‘confuso’”.<sup>19</sup> Só que, para ele, essa assim chamada “confusão” era, na verdade, “mistura” ou “fusão”. Em outras palavras, estava querendo dizer que não existe o corpo aqui e a razão mais lá em cima, posto que são a mesma coisa.

Quando Heidegger levanta a possibilidade da existência poética, inspirado no verso de Hölderlin, “o homem habita poeticamente nesta terra”,<sup>20</sup> está afirmando a possibilidade da existência estética. Mas que significa isso? Significa habitar na terra movido pela experiência da graça. Hölderlin parte da tradução que fez do poema de Sófocles, *Ajax*, no qual a palavra grega *charis* carrega o sentido da dádiva. Na tradução para o inglês *charis* foi empobrecida transformando-se no termo *kindness* traduzido, por sua vez, em nossa língua, por “benevolência” ou “gentileza”. Mas o termo “graça”, talvez por causa do uso que dele se faz no Novo Testamento, manifesta a gratuidade da vida e a disposição para a poesia mais do que qualquer outro. Trata-se do dom sem preço e acima de qualquer mérito. Este é o verso do poema de Sófocles, citado por Heidegger,

*Charis charin gar estin he tiktous aei.*

Arrisco a seguinte tradução para o português: “pois a graça é a que sempre produz graça”. Em outras palavras, identifica-se com o amor no sentido original

---

<sup>18</sup> Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, Rio, Zahar, 1993, p. 17.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>20</sup> “Poetically Man Dwells...”, in *Poetry, Language, Thought*, p. 213-229.



utilizado pelo apóstolo Paulo na Primeira Epístola aos Coríntios: "Eu poderia falar todas as línguas que se falam na terra e até no céu, mas se não tivesse *charis*, as minhas palavras seriam como o barulho do gongo ou como o som do sino" (13.1). Depois disto torna-se mais fácil entender o desdém divino pelas "canções religiosas" e pela "música das harpas". Chegamos ao ponto de afirmar que a liturgia se transforma em ideologia quando perde o carisma, isto é, quando substitui *charis* por *logos* e se faz serva de interesses alheios à graça que, no verso de Hölderlin, é "Pura", não no sentido moralista puritano, mas no sentido de ter abandonado as medidas e os cálculos.

Heidegger continua afirmando que "o poético é a capacidade básica para a habitação humana" sabendo, no entanto, que a poesia pode ser autêntica ou inautêntica "segundo o grau dessa apropriação". A medida da poesia autêntica é a graça. Como a graça é de graça, nunca será construção baseada em nossas necessidades. Mas, enquanto seres humanos, poderemos construir além do necessário? Hölderlin acreditava que sim, na medida em que essa graça permanecesse "no coração". O símbolo do coração, nesse contexto, vai além do sentimentalismo do movimento romântico para significar o *dasein* considerado agora o ente que se deixa interrogar pelo ser e que se faz lugar de sua revelação.

#### IV. EVOLUÇÃO DO CANTO LITÚRGICO EM RELAÇÃO COM A IDEOLOGIA DOMINANTE

*Ein feste Burg ist unser Gott*

Martinho Lutero

O conceito de *harmonia* era dominante nos debates a respeito de música na Grécia antiga. A idéia não se circunscrevia à música, pois referia-se também à harmonia do mundo ou cósmica. Hesíodo conta a história do nascimento da deusa Harmonia, da união de Ares e Afrodite, e do seu casamento com Cadmo. A raiz do vocábulo, "ar" significa "reunir diversos elementos", e "monos", o resultado dessa reunião no "único". Para os gregos da época de Pitágoras e Platão, o conceito de harmonia era bem diferente do que em geral se admite hoje embora não o contradiga necessariamente. A escala pitagórica, seqüencial, era considerada harmônica porque se baseava em relações proporcionais e numéricas, formando o todo. Tanto quanto se sabe não se cogitava então na possibilidade da simultaneidade sonora. É provável que tal conceito de harmonia estivesse ligado à percepção da passagem do tempo, na qual passado, presente e futuro não aconteciam juntos. Platão, discípulo de Pitágoras,



valeu-se da retórica do mito para afirmar a invisibilidade do mundo real e a soberania do mundo das idéias. No diálogo *Timaeus* conta a história da criação. Nela, Deus compõe a alma do mundo e relaciona a imutabilidade eterna com a temporalidade do mundo. O processo da criação desenvolve-se por meio de divisões proporcionais do todo, onde situou o mundo físico. Essas proporções são matemáticas, assegurando o primado da razão sobre todas as coisas criadas e sobre todos os movimentos. Os intervalos formativos dessas proporções são musicais. Afirmava, assim, que no cerne do mundo criado resplandecia a harmonia divina. Acreditava na revelação divina (embora na forma de mito) para discorrer sobre a ordem do mundo. No livro X da *República* acentua a relação entre Deus, mundo e música.

A partir dessa concepção mitológica, Platão estabeleceu a missão ética da harmonia musical. A música servia para fomentar o bom caráter. Havia, porém, diferentes tipos de música com diferentes correspondentes resultados. No diálogo, *Leis*, pede que não se busque a música agradável, mas a correta. Essa música serviria também para controlar as paixões do corpo. Em alguns de seus diálogos argumenta em favor da canção. Não gostava de música meramente instrumental. Achava que sem o canto a música deixava de ser artística e se tornava inútil.<sup>21</sup> Com isso submetia a música ao texto. Elementos alheios à composição musical foram introduzidos como, por exemplo, o direito de censura dado aos filósofos com a finalidade de prevenir quaisquer inovações, variedades ou desvios da tradição.

O canto litúrgico na igreja primitiva, bem como a teologia que se ia elaborando, recebeu forte influência do pensamento platônico. Sabe-se, por exemplo, que o cantochão primitivo cedia à palavra o comando e a duração do canto. Como os gregos do tempo de Platão, os líderes da igreja esforçavam-se para afastar do canto as emoções humanas, submetendo o texto à monotonia. O antigo conceito de harmonia reduzia-se à relação entre o único som e o único texto. Mas, como os primeiros cristãos eram também seres musicais, pouco a pouco começaram a introduzir variações nos recitativos que se iam embelezando com o acréscimo de notas no início e no final dos versículos. A documentação existente sobre a prática musical das comunidades cristãs dos primeiros séculos é escassa. Percebe-se a partir dos escritos dos padres forte rejeição das práticas musicais pagãs e grande desconfiança quanto ao uso de instrumentos de cordas, percussão e sopro.

É possível constatar-se a presença da ideologia platônica nas formulações e atitudes da igreja nesses séculos de formação da tradição, empenhada em desprezar o corpo e a matéria para exaltar o espírito e a razão. Poderíamos chamar essa ideologia de apolínea e, conseqüentemente, utilitária. Na base das reflexões dos padres da igreja e das regulamentações emanadas das autoridades eclesíásticas transparecia a vontade apologética em face do mundo pagão. "Nem a cítara nem a flauta ou nenhum outro instrumento musical produz o belo som perceptível no canto dos monges santos em meio à solidão e ao silêncio", escrevia São João Crisóstomo no

---

<sup>21</sup> *Leis*, 669-670.



quarto século.<sup>22</sup> No interior dessa ideologia apologética vinha, com a recusa do corpo e de suas emoções e impulsos, certo horror pela música do povo. Somente no período do declínio da Idade Média é que começam a surgir tratados sobre música popular atestando a pouca importância que os eruditos e os músicos da igreja lhe davam. Sabe-se que nas cortes e nas tavernas cantava-se, tocava-se e dançava-se, mas esse tipo de música não interessava aos estudiosos nem à igreja. Não era música “correta”.

Os tratados de Santo Agostinho e de Boécio, *De musica* e *De institutione musica* ajudaram a igreja medieval na formulação de importante síntese da teoria e da prática do canto litúrgico. A síntese era construída entre a tradição grega e a judaica, em oposição às idéias e práticas pagãs. O livro de Agostinho limita-se a repetir os princípios pitagóricos e neo-platônicos a respeito de música acentuando a importância do texto poético sobre o musical. O de Boécio segue mais ou menos na mesma linha, priorizando a razão acima da emoção. Para ele, o músico é aquele que “contempla por meio da razão”.

O papado de Gregório Magno estendeu-se de 589 a 604 marcado por fervor evangelístico e rígida organização institucional. Com a finalidade de fortalecer a sé romana, estabeleceu normas precisas para a liturgia e, naturalmente, para o canto litúrgico. Mas o canto litúrgico que leva seu nome, “gregoriano”, não foi, de fato, sua criação. Esse tipo de canto originou-se em três tipos de prática litúrgica em voga nas igrejas medievais: a cantilância, constituída de certo tipo de canto falado, com variações melódicas mínimas; as antífonas, compostas de refrões ou estribilhos, principalmente no canto dos salmos, e os hinos, caracterizados por versos compostos fora do âmbito das escrituras. Esses cânticos serviam aos interesses da pregação e da expansão da igreja. Raynor entende que “a igreja cristã utilizou a música, como o culto pagão o fizera, para fins de uma atmosfera extra-terrena que ela podia criar, e para afastar o culto do reino da experiência e sentimento subjetivos pessoais”.<sup>23</sup>

Faulkner afirma que “a reforma não fez surgir nenhuma idéia ou atitude radicalmente novas a respeito da música”.<sup>24</sup> Na verdade, considera-a conservadora e reacionária mais voltada para o passado do que para o futuro. “Calvino citava Platão e diversos pais da igreja para apoiar o medo de que o prazer suscitado pela música pudesse facilmente desembocar em dissolução ou fraqueza”.<sup>25</sup> Zuínglio parecia-se mais com os monges do deserto ao rejeitar qualquer manifestação musical na liturgia. Lutero acreditava, como os gregos, que a música servia para formar o bom caráter. Incentivou o uso da forma coral e utilizou o canto litúrgico para fins pedagógicos.

---

<sup>22</sup> *Epist. I ad Thimoth*, 4 homilia, 14. In Quaesten, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Washington, National Association of Pastoral Musicians, 1983, p. 92.

<sup>23</sup> Henry Raynor, *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, Rio, Zahar, 1981, p. 26.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 135.

<sup>25</sup> Quentin Faulkner, *Wiser than Despair, The Evolution of Ideas in Relationship of Music and the Christian Church*, Westport, Connecticut e Londres, Greenwood Press, 1996, p. 136.



No período da renascença, com o amadurecimento da polifonia, e as espetaculares criações de Palestrina, o canto litúrgico teatralizava-se. Mais tarde, no período barroco, as cantatas e oratórios de João Sebastião Bach, abriram horizontes até então inimagináveis entre os ouvintes. Não obstante o caráter brilhante de sua música, achava que a compunha para “a glória de Deus e para a recreação da mente”.<sup>26</sup>

Mas foi principalmente no período romântico que a ideologia dos sentimentos tomou conta do canto em geral e do canto litúrgico em particular. Acreditava-se que a música possuía o dom de expressar as emoções humanas por meio da combinação de sons distribuídos em linhas melódicas, acordes agradáveis e ritmos bem marcados. No século dezenove, as igrejas formalmente litúrgicas procuraram reformular sua vida litúrgica principalmente por meio do canto. Na Igreja Romana, a Abadia de Solesmes procurou reavivar o antigo canto gregoriano; no anglicanismo, o movimento de Oxford, esforçou-se para recuperar as tradições medievais e no luteranismo incentivou-se o uso de “ordens de culto”. Nas igrejas evangélicas como, por exemplo, as batistas e metodistas, insufladas pelo pietismo e pelo puritanismo, o canto litúrgico tornou-se meio de conversão e de propagação missionária. Esse canto voltava-se para as delícias do céu ao mesmo tempo em que repudiava os bens deste mundo: “Quando vires outros cheios de ouro e bens/ lembra que tesouros prometidos tens. / Nunca os bens da terra poderão comprar/ a mansão celeste que vais habitar”.<sup>27</sup> O canto litúrgico romântico mostrou-se individualista e consolador: “Vós que em tristeza estais, desconsolados, / vosso consolo em Deus vinde buscar;/ os corações trazei, se amargurados: / dores e mágoas Deus pode sarar”.<sup>28</sup>

No século vinte o canto litúrgico recebeu dois importantes impulsos, o do movimento ecumênico e o da teologia da libertação. É o que examinaremos a seguir.

### V. ENTRE O MOVIMENTO ECUMÊNICO E A TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO

*Conhecer é inserir algo no real;  
é, portanto, deformar o real.*

Carlo Emilio Gadda

<sup>26</sup> Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music*, Minneapolis, Fortress Press, 1996, p. 136.

<sup>27</sup> “Se da vida as vagas...”, letra de Johwon Ostman Jr., tradução de Elisa Rivers Smart, de 1902. Em diversos hinários evangélicos brasileiros.

<sup>28</sup> “Vós que em tristeza estais”, letra de Moore e Hastings, traduzida por J. Costa em 1969 para o hinário *Seja louvado*, primeira edição em 1972, São Paulo, Igreja Presbiteriana Unida, 1972, n. 214.



O Conselho Mundial de Igrejas empenhou-se durante muito tempo na promoção da unidade da igreja cristã. Desde sua fundação em 1948 até tempos mais recentes reuniu representantes de diferentes igrejas tentando refletir a respeito da desunião dos que acreditavam num mesmo Deus. É preciso confessar que as barreiras sempre se fortificaram mesmo quando paradoxalmente a boa vontade e o diálogo pareciam mais evidentes. O objetivo da unidade dos cristãos tem sido afirmado como se fosse dogma. Por outro lado, a experiência histórica mostra coisas diferentes. Os cristãos sempre se dividiram e, talvez, porque por detrás de suas confissões e crenças também sempre foram humanos. A história da igreja mais parece esses parques de diversão onde as gangorras sobem e descem sem parar. Oscila entre afirmações e negações. Parece que não conseguiu conviver com as diferenças. No século vinte a ideologia da globalização acentuou o desejo da união orgânica das igrejas. Se o mundo poderia ser considerado grande aldeia global, por que não fazer da igreja também essa grande "paróquia mundial"?

O desejo da unidade da igreja cristã refletiu-se no canto litúrgico das reuniões ecumênicas mundiais. Uma das principais manifestações desse canto deu-se na VI Assembléia Geral do Conselho Mundial de Igrejas realizada em Vancouver, Canadá, em 1983. A liturgia e os cantos dos ofícios religiosos diários desse evento encontraram-se no belo manual, em quatro línguas (inglês, francês, alemão e espanhol), mais tarde traduzido para nossa língua com o título, *Jesus Cristo, vida do mundo*.<sup>29</sup> A coletânea queria ser ecumênica não apenas por meio da representação das igrejas desunidas mas, também, pela presença de música e poesia de diferentes países. Assim, o cantor da Jamaica, perguntava: "Onde, Jesus, neste mundo, vamos te encontrar?" (n.1). O colaborador da República dos Camarões, respondia: "Onde dois ou três me invocarem a orar, com eles estarei" (n.2). O representante da Argentina animava-se a cantar: "Vejam como é bonito ter o povo reunido para fazer da terra novo mundo redimido" (n.4). Os cristãos do Zimbábue enchiam-se de fervor evangelístico: "Venham todos os povos, venham a Jesus" (n. 6). Os gregos ortodoxos achavam que "ao repartir as línguas de fogo (o Senhor) convidou os homens todos a unidade refazer" (n. 7). Os chilenos pediam perdão por estarmos separados (n. 10), e os franceses cantavam com melodia da Comunidade de Taizé, a certeza de que "Jesus, Senhor, da vida é a luz que tudo ilumina" (n. 19). Com melodia folclórica hebraica, o cantor de Israel, mostrava-se otimista; "Transformaremos canhões e espadas em podadeiras, em pás e enxadas. E, em vez de guerra entre os irmãos todos os povos vão dar-se as mãos" (n.34). A voz do cantor alemão entoava: "Viver é estar unidos assim como Deus quer, sem velhos preconceitos de homem ou mulher" (n.40). O poeta sueco sonhou também com a unidade: "Muitos são os membros, mas só um corpo, corpo de Jesus Cristo. Muitos são os membros, mas só um corpo que nos unifica" (n. 54). Os russos, finalmente, suplicaram cantando: "A união da igreja e a união do mundo, vida plena e justa, dá-nos, ó Senhor" (n.55). A penúltima

<sup>29</sup> Programa Ecumênico de Pós-Graduação em Ciências da Religião, São Bernardo do Campo, e Edições Liberdade, 1986, traduzido por Odair Pedroso Mateus e Jaci Maraschin, 127 páginas.



assembléia geral do Conselho Mundial de Igrejas realizou-se em Harare, Zimbabwe, em 1998. Comemorava meio século de sua existência. O canto litúrgico foi menos otimista do que em 1983 e, por assim dizer, menos "ecumênico". Não obstante, as vozes da Coréia ainda repetiam: "Vem agora, Deus de amor, e faz que sejamos um só corpo. Vem, Senhor Jesus e reconcilia o teu povo".<sup>30</sup>

O canto litúrgico ecumênico valeu-se de melodias e ritmos folclóricos ao lado de outros tradicionais. As letras desses cânticos acentuavam a necessidade da união dos cristãos "para que o mundo creia". O movimento ecumênico sofreu, no final do século, certo arrefecimento. O reconhecimento da legitimidade de outras religiões e a abertura de diálogo com elas tornou problemática a afirmação da exclusividade do cristianismo no século vinte e um.

Ao lado do movimento ecumênico floresceu principalmente no Ocidente, o movimento chamado "teologia da libertação". Inspirado na ideologia socialista, acreditava na possibilidade da transformação das estruturas injustas presentes e atuantes no século vinte. Os evangelhos eram, agora, interpretados à luz de filosofias de inspiração marxista ou, em alguns casos, socialista. Não se tratava, no entanto, de ateísmo. Predominou, entre muitos exegetas e teólogos, certa tendência literalista do tipo "em meus passos o que faria Jesus".

Nos países do primeiro mundo, a teologia da libertação assumiu feições feministas e anti-racistas. Na América Latina e em alguns outros continentes do Terceiro Mundo, envolveu-se com a revolução social e com a denúncia das injustiças dos sistemas econômicos capitalistas.

Esse movimento inspirou a criatividade de músicos e poetas brasileiros e resultou na publicação de inúmeros livros de canções e de cds. Que se cantava, agora? Cantava-se a esperança das mudanças sociais, políticas e econômicas. "Enviaste, pra pregar, teus mensageiros aos opressores do teu povo amado, o arrependimento, a fim de exterminar os cativos em que padece o povo maltratado em triste sofrimento".<sup>31</sup> Acreditava-se que Jesus estaria "entre os sedentos de justiça e caridade, entre os pobres e os detentos e os que sofrem de orfandade, entre os muitos perseguidos pelas forças da opressão, entre os tristes e perdidos, sem amor, sem lar, sem pão".<sup>32</sup> Entre muitas publicações, o livro de partituras e letras, *O novo canto da terra*<sup>33</sup>, reuniu em 1987 duzentas canções inspiradas, na maioria, pela teologia da libertação, resultante de árduo esforço para documentar o que vinha sendo cantado no Brasil dessa época. As letras eram embaladas por diferentes ritmos como, por exemplo, samba, samba-canção, choro, xaxado, modinha, valsa, rancheira, marchinha, baião, toada etc. Essa publicação dava ao ano litúrgico versão

<sup>30</sup> WCC, *Assembly Worship Book*, Genebra, WCC Publications, 1998, p. 108.

<sup>31</sup> *O novo canto da terra*, p. 14.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>33</sup> *Op. cit.*



abertamente libertadora. Assim, o Advento, não era apenas a espera da vinda de Cristo, mas a sua transformação em "alegrias numa nova sociedade" (n.7). No Natal, pede-se: "Vem Jesus, vem nascer neste país, vem fazer o nosso povo mais feliz. Vem destruir as opressões, vem transformar os corações" (n. 20). Também se acreditava que "o cativo ficará apenas na memória dos homens de boa vontade numa nova história" (n. 21). Na Epifania, o canto litúrgico, suplica: "Fica entre nós, luz e alegria; dá-nos na terra o céu e a vida" (n. 23). Na quadra penitencial da Quaresma, o poeta, inspirado no salmo 137, espera "no deserto um caminho descobrir" (n.29) e reconhece: "te achei sofrido com fome e sede, te vi oprimido a padecer. Te achei cansado, te achei nos pobres, desempregado a esmorecer" (n. 41). Na Quarta-Feira de Cinzas ergue-se o lamento: "Tudo é cinza, tudo é poeira, é tristeza e só cobiça. O jejum se faz canseira neste mundo de injustiça... nossas falsas alegrias não têm vida nem tem graça" (n.55). Com música do folclore mineiro, sugere-se esta cantilena para a procissão do Domingo de Ramos: "Nossas minorias são discriminadas como se não fossem por Jesus amadas. Mas do teu madeiro haverei de ver uma flor mais nova a reflorescer, e dos ramos verdes que ali brotarão o teu novo mundo da libertação" (n. 57). Para a cerimônia do lavapés, na Semana Santa, o cantor relembra: "Jesus, tu reuniste os teus amigos e lhes lavaste os pés humildemente, e enviaste-os logo após entre os perigos de um mundo desumano e incoerente" (n. 60). Na jubilosa estação da Páscoa, os fiéis são incentivados a cantar: "Canta, cantai, cantemos, saiamos do nosso espanto, da nossa dor e lamento, das nossas perdas e danos. Deixemos essa agonia, o choro e a desolação, e cantemos noite e dia a nossa libertação" (n. 73). Na festa de Pentecoste, a igreja pede ao Espírito: "Vem, transforma a nossa terra numa festa de alegria: vem, Espírito, descerra, as cortinas do teu dia" (n. 77). Os cânticos eucarísticos expressam a relação dos símbolos do pão e vinho com a sede e a fome dos pobres: "Permite que este trigo na terra amadureça, e a fome do mendigo, enfim, desapareça. Que o vinho nos anime a celebrar a vida, e a todos aproxime na terra agradecida" (n. 106). Todos são convidados para a ceia do Senhor: "Que venham muitos convidados: cegos, surdos, coxos, presos, pobres", com a certeza de que "ninguém ficará com fome" (n. 123). Por fim, o canto litúrgico da libertação menciona a esperança da vinda do reino de Deus, capaz de recriar a festa da vida e de transformar a nossa espera em plena alegria. E assim, invertendo a história, a liturgia se faz utopia: "Saudade da terra sem males, do Éden de plumas e flores, da paz e justiça irmanadas, num mundo sem ódio nem dores. Saudade de um mundo sem guerras, anelos de paz e inocência: de corpos e mãos que se encontram, sem armas, sem mortes, violência" (n. 180).

Esse livro de cantos litúrgicos anexou a música e a letra de uma Missa Cubana em homenagem aos cristãos daquela pequena ilha empenhada na experiência da construção do socialismo, em que pesem todos os problemas do regime lá instalado e as críticas que se possa fazer a ele. Assim, com os cubanos, também muitos brasileiros se animaram a cantar: "De espadas faremos arados, da guerra um passado infeliz, não mais invasões, nem órfãos chorando sem lar, não mais desemprego nem gente sofrendo sem pão" (n. 194). E no final da celebração da missa ressoa este singelo canto: "Ao terminar esta festa feita por nós, de unidade, façamos uma ciranda





pra dançar a humanidade, para que todos os homens andem juntos como irmãos, e que com muita alegria já possamos trabalhar” (n. 199).

### VI. ALTERNATIVAS AO CANTO LITÚRGICO NA ÉPOCA DA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO

*Minha alma deixa a terra e vai gozar no céu.*

#### Salmos e hinos

O canto litúrgico da libertação, como assinalamos, teve como referencial teórico a teologia da libertação, expressando, naturalmente, a ideologia socialista. As santas escrituras eram lidas a partir da perspectiva da necessidade da transformação das estruturas sociais, políticas e econômicas injustas, principalmente no Terceiro Mundo, decorrentes do capitalismo. Ao mesmo tempo em que se cantava a esperança da libertação aqui na nossa terra, muitos cristãos, também movidos por fatores ideológicos, continuavam a cantar a alienação de diversas maneiras. Esse canto litúrgico nem sempre se constituiu em reação direta ao canto libertador. A recusa desse canto engajado era quase sempre racionalizada da seguinte maneira: essa nova canção trazia para o recinto sagrado do culto, instrumentos profanos como, por exemplo, o tambor, o violão, a cuíca, o pandeiro e a guitarra entre outros. Esse grupo pensava que o único instrumento sagrado era o órgão ou seus arremedos como, por exemplo, os teclados eletrônicos (excluindo-se, naturalmente, os comandos de ritmos) e os harmônios de foles. Alegava, também, que o canto litúrgico, à maneira dos reformadores calvinistas, deveria se ater à linguagem literal das escrituras, muito embora admitisse paráfrases e outros textos desde que nelas inspirados. Privilegiava-se, assim, hinários com cânticos predominantemente norte-americanos e europeus, divorciados de nossa cultura tanto do ponto de vista das letras como das músicas. Esses grupos insistem, ainda hoje, nessa prática até mesmo gastando esforço e dinheiro para produzir cds destinados a divulgar a tendência. Entre os principais hinários em uso nas igrejas evangélicas do Brasil destacamos estes: *Salmos e Hinos*, *Hinário Evangélico*, *Cantor Cristão* e *Hinário da Igreja Episcopal*. Esse canto alternativo, nem sempre surgiu em oposição à teologia da libertação, mas foi usado como tal. Lembro-me de uma conversa informal que tive com o atual reitor da paróquia da Santa Virgem Maria, na cidade de Nova York, da Igreja Anglicana. Percebendo que ele insistia em celebrar a missa voltado para o altar e, portanto, de costas para o povo, contrariando a tendência do movimento litúrgico contemporâneo,



perguntei-lhe porque adotava essa postura. Ele sorriu descontraidamente e me disse: "Ah, meu amigo! É tão melhor ficar contemplando Deus do que o povo". Em lugar de relacionar o evangelho com o povo esse tipo de atitude faz abstração do povo. E o canto litúrgico de nossas igrejas tradicionais faz o mesmo. É por isso que a maioria das igrejas evangélicas do Brasil (e, certamente, de muitas outras partes do mundo) celebram o culto como se o povo não existisse. Daí os cantos litúrgicos desengajados e transcendentalistas como, por exemplo, "Santo! Santo! Santo! Deus Onipotente", "Altamente os céus proclamam", "Ao Deus de Abrão louvai", "A Deus cantemos nós, são tanto seus favores", "Vós atalhias e vós santos, erguei a Deus alegres cantos", entre centenas de outros.

Além dos grupos tradicionais, quase sempre pietistas e puritanos, pululam os grupos pentecostais, neo-pentecostais e carismáticos. A variedade de estilos, ritmos, formações e ênfases é grande. O canto litúrgico passa a se chamar "louvorção" e assume lugar preponderante nos cultos. Vem acompanhado de pequenos conjuntos instrumentais semelhantes aos encontrados em shows de rock em teatros e clubes. Utilizam custosa parafernália sonora tanto mais apreciada quanto mais barulho conseguir fazer. As letras primam pela repetição de slogans fáceis de memorização. Quando o texto é mais extenso essas igrejas projetam-no em imensos telões. Os pentecostais e os carismáticos não temem as emoções. Bem ao contrário, deixam-se levar pelo entusiasmo e não apenas se balançam guiados pelos ritmos de seus tambores como também entram em êxtase místico assinalando os encontros com o Espírito Santo. As letras desses cantos acompanham na pobreza poética a escassez estética da partitura musical.

O estilo dominante é conhecido como "música gospel". A Igreja "Renascer" oferece grande variedade de exemplos. Como se não bastasse o uso dessa palavra inglesa para caracterizar o uso de ritmos americanos (rock, funk, rap etc.) com mensagens religiosas, a principal coleção de letras e músicas também se chama "Renascer Praise"... Eis alguns exemplos: "Sopra Espírito de Deus, faz tua obra, abala o nosso ser. Vem Santo Espírito, derrama teu óleo sobre nós." Os crentes confessam seu amor pelo Espírito: "Santo Espírito, eu quero te dizer que eu te amo, te amo". Admite-se certa barganha com Deus, mesmo com a regência verbal errada: "Dê e Deus te devolverá mui grande medida sacudida e transbordante".

São inúmeras as bandas com farta discografia. Caracterizam-se por ênfases. A banda "Antidemon", por exemplo, vai pelo caminho do exorcismo. Teóloga em nome da guerra espiritual. "Servos de Deus... sentem na pele a aproximação do reino das trevas. A batalha começou." E profetiza; "Olha o seu futuro: você será queimado. Nas garras do diabo você será açoitado... Jesus Cristo é a saída para essa triste situação". A banda "Apocalipse XVI", também enfrenta o demônio: "Meu verso é eficaz para desfazer as obras do perverso". A banda "Fruto Sagrado" volta-se para os drogados e desiludidos da vida: "Deus conseguiu me tirar dessa rua sem saída. Cento e oitenta graus. Tudo mudou pra melhor".

Qual é a diferença principal entre o primeiro grupo e este? Os pentecostais e os "pentecostalizados" celebrariam a missa voltados para o povo, ao contrário dos



outros. Não têm preconceitos contra a grande variedade de instrumentos musicais existentes no mercado sonoro. Suas canções, muito embora pietistas e transcendentalistas, envolvem o povo ao incluir em suas rimas pobres, temas como as drogas, o desemprego, a miséria espiritual, a salvação da alma, a vida futura ou "eterna" e, principalmente, a luta contra o demônio. Preferem ritmos estrangeiros aos brasileiros, muito embora, às vezes, não se mostrem intransigentemente refratários ao nosso samba e a outros de nossos ritmos.

Haveria outras alternativas? Sim, embora menos difundidas. Uma delas é o canto litúrgico da Comunidade de Taizé, na França, de natureza intimista e pietista. A vantagem do canto de Taizé está na boa qualidade da música. Algumas de suas canções tornaram-se populares em certos setores do movimento ecumênico como, por exemplo, "Nada te turbe", e "Laudate Dominum", ao lado de versículos com textos bíblicos, muito simples. Trata-se de composições dotadas de melodias fáceis para o canto tradicional mas, como no caso do canto tradicional evangélico, divorciadas de qualquer preocupação com a justiça social. Os cantos de Taizé têm penetrado em inúmeras igrejas brasileiras talvez, por causa da presença de uma casa de monges dessa organização em nosso território.

Por fim vale a pena mencionar o que se poderia chamar de música coral. Embora sem os requintes do período barroco europeu, quando grandes corais acompanhados de órgão e orquestra faziam da missa o mais aplaudido dos espetáculos teatrais, muitas de nossas igrejas tornaram-se conhecidas pela qualidade técnica de seus cantores e instrumentistas. A paixão eclesiástica pelos grupos corais incentiva até mesmo as congregações sem grandes recursos musicais a se aventurar nesse campo. Já ouvi corais de igrejas cantando a *Paixão segundo São Mateus* e o *Magnificat* de Bach até mesmo com bons resultados. Esses grupos demonstram certa predileção pelo gênero da cantata. Investem, em geral, na tradução de textos ingleses adaptados a músicas importadas dos Estados Unidos. Essas cantatas constituem-se em evidente alternativa aos cantos litúrgicos emanados da teologia da libertação.

## VII. EXIGÊNCIAS DA LITURGIA NA PÓS-MODERNIDADE

*Ela era pobre e silenciosa e até sofrida,  
olhava com ternura a rosa e amava a vida.*

Magnificat desconstruído

(a) Liberacionismo



No momento em que estou escrevendo estas linhas a capital do Iraque, Bagdá, está sendo barbaramente bombardeada pelas forças militares dos Estados Unidos e da Inglaterra. O espetáculo da guerra provoca reações contraditórias no mundo. Mas, sem dúvida, jamais se tomou conhecimento de tantas e tão vastas manifestações das populações de nosso planeta contra operações desse tipo consideradas ilegais e injustas. Ao invadir e massacrar o povo do Iraque, o presidente dos Estados Unidos justifica o morticínio como ato de libertação daquele povo, ignorando que boa parte do mesmo povo que ele pretende libertar opõe-se à presença de suas tropas em seu território. Trata-se da primeira guerra do século vinte e um. Acabei de ler o artigo de Tyron Inbody publicado na revista *Theology Today*, em 1995 em que fala do "pós-modernismo liberacionista". Referia-se à libertação "das estruturas do poder político da modernidade", imaginando a transferência desse poder para os países do Terceiro e do Quarto mundos.<sup>34</sup> No que concerne à situação social e política de hoje, a modernidade continua triunfante. Muitos autores sugerem que os resultados do racionalismo do século vinte tornaram-se visíveis nas duas grandes guerras mundiais e, mais tarde, principalmente nas inúmeras guerras no Oriente Médio e no surgimento do terrorismo. A modernidade que, desde o iluminismo, prometia a civilização e a ordem acabou criando a barbárie. Não está sendo diferente o início deste novo século. O mesmo autor citado acima, afirmava em 95 que esses eventos de extermínio de massas humanas "resultavam de desenvolvimentos caracteristicamente modernos na ciência e na tecnologia, da organização política, sexual, social e econômica, e de formas de `progresso` com conseqüências devastadoras para o globo", concluindo que "sinalizavam o fim da modernidade e que a continuação da modernidade apenas ameaçaria a própria sobrevivência da vida no planeta".<sup>35</sup> Não se imaginava, então, a brutalidade que a nova guerra no Golfo pérsico haveria de representar para a humanidade.

Se, por um lado, as teologias da libertação, com sua ênfase racional e ética, ainda representavam a modernidade, dependentes que eram do marxismo e de certo tipo de hegelianismo, por outro, já anunciavam a possibilidade de sua reinterpretação em termos mais amplos e inesperados. Os analistas de hoje acreditam que o mundo será diferente depois desta nova guerra. É possível que novos períodos de obscurecimento venham a se instalar no mundo. Nesse caso, o movimento pós-moderno liberacionista deveria significar "libertação da modernidade". A modernidade instala-se, agora, coadjuvada pelo poder da força, na qualidade de ordenadora da vida no planeta e ditadora das regras do comércio mundial. A pós-modernidade exige da liturgia, em primeiro lugar, que se afaste dos jogos do poder e dos sinais atormentadores da dominação dos poderosos. Esse afastamento, diferentemente das propostas da teologia da libertação, não significa resistência guerrilheira nem arregimentação política. A liturgia continuará a celebrar a "espera dos deuses", como

---

<sup>34</sup> "Postmodernism: Intellectual Velcro Dragged Across Culture?", in *Theology Today*, vol. 51, n. 4, January 1995, p. 523-537.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 528.



dizia Heidegger. Cultivar o silêncio e a meditação e, em lugar de gritar slogans, transformar-se-á em sinal de diferença.

### (b) Fragmentação cultural

As culturas não são eternas nem imutáveis. A cultura moderna tem-se caracterizado pelo predomínio da ciência e da tecnologia em favor da industrialização e do mercado. Por outro lado, informatizou-se e fez dos meios de comunicação a sustentação de seus avanços. O mundo moderno encheu-se de certezas. Os centros de poder (Estado, Igreja, Universidade etc.) estabelecem normas consideradas infalíveis destinadas à uniformização das atividades sociais. Na verdade, retoma-se o ideal platônico dos modelos e, em consequência, criam-se estereótipos. Os centros de poder estabelecem o certo e o errado tanto na alimentação das pessoas como na maneira de vestir. O movimento moderno de globalização atinge os processos culturais na mesma intensidade em que determina os mecanismos de troca e de valorização da vida. A pós-modernidade tende a desconfiar desses métodos e procedimentos. Indaga sobre a legitimidade dos conceitos herdados de autoridade e de organização social. Percebe que a ciência e a tecnologia submetem-se a diferentes tipos de ambigüidade e procura desmascarar as ideologias que funcionam por detrás de suas escolhas. Contra o predomínio da racionalidade técnica investe na imaginação e na sensibilidade. Por causa disso, a pós-modernidade tende a estimular a fragmentação da cultura e a acentuar as diferenças. As artes passam a representar importante dimensão da nova atitude cultural. Pareceria que depois do movimento artístico modernista do início do século vinte e de seus desdobramentos depois da Segunda Guerra Mundial, pouca coisa teria sido deixada para as gerações que vieram depois. Mas a criatividade humana não cessa. As grandes bienais de artes plásticas e visuais, em centros como Veneza e São Paulo, estão abrindo novos horizontes de criação. Como não existem cânones, tudo é permitido. Descarta-se o modelo do passado não porque seja considerado errado ou mau, mas porque já teria esgotado suas possibilidades. Ninguém poderia compor música à maneira de Mozart melhor do que o próprio Mozart compôs.

No que concerne à cultura, a pós-modernidade exige que a liturgia se “desracionalize” e se abra para a experiência da fragmentação, experimentando novas formas artísticas ao mesmo tempo em que abandona o texto canônico único. Considerando que a cultura dominante é moderna, na pós-modernidade a liturgia terá que contrariar essa cultura. Será contra-cultura. Que formas ela poderá tomar? Nenhuma que se possa prescrever. As comunidades litúrgicas terão que se abrir a experiências localizadas e reinventar o culto. Valerão, naturalmente experiências de teatro e dança, de vídeos e de outras formas de arte como, por exemplo, as instalações. A pós-modernidade reconhece o surgimento de novas possibilidades que abrangem desde as artes até as expressões da fé, mais voltadas para a expressão do sagrado do que para a teologia.



### (c) Superação da teologia

Muito embora diversos pensadores cristãos estejam abertos para novas formas de teologia que, inadequadamente, chamam de “pós-modernas”, na verdade, o projeto seria auto-contraditório. Walter Lowe, professor da escola de teologia da Emory University, entende que “em sentido real, a teologia cristã não deveria ter acontecido” e que “o teólogo cristão pode pecar fortemente – mas não, talvez, sem o sentido punitivo de sua auto-contradição performática”.<sup>36</sup> Seriam teologias pós-modernas, a da morte de Deus, a do processo, a da contextualização, a da esperança e a secularizada, entre outras. Entretanto, na pós-modernidade seria melhor se seguissemos o itinerário proposto por Heidegger para a superação não apenas da metafísica mas, igualmente, da teologia. Quando se anuncia o fim da teologia, não se propõe o abandono da reflexão e da meditação sobre a fé e o comportamento cristão. Busca-se superar principalmente a assim chamada “teologia sistemática” ao lado da não menos moderna “teologia dogmática”. Com elas desaparecem também os artigos de religião, as confissões de fé e os catecismos.

Que exigiria a liturgia na pós-modernidade do ponto de vista da reflexão e da meditação? Em primeiro lugar, o silêncio. Já mencionamos a importância do silêncio no canto litúrgico. Tratar-se-ia do silêncio voltado para a contemplação do mistério bem como para a experiência da espera. Em segundo lugar, a liturgia terá de abandonar o caráter confessional de seus rituais para dar lugar à poesia. Em terceiro lugar, teria de mudar o caráter de suas homilias e sermões, quase sempre moralistas e éticos para novas formas de comunicação (pelo menos, novas no contexto da liturgia tradicional). Seriam incluídas aí mesas redondas, depoimentos, transmissões de vídeos e apresentação de filmes.

### (d) Desconstrução

A gente só desconstrói o que foi construído. Vi no 8º festival internacional de documentários, em abril deste ano (2003), em São Paulo, o filme de Kiby Dick e Amy Ziering Kofman (França/Estados Unidos), de 2002, *Derrida*. O conhecido filósofo francês-algeriano afirmou que a desconstrução sempre se dá no interior da construção. Seria, talvez, o indício da instabilidade de todas as coisas. Embora lembre o processo dialético de Hegel, não tem muito a ver com ele. A antítese não é sinônimo de desconstrução. Ela se liga à tese para construir a síntese. O processo dialético é, pois, processo de construção. Segundo Derrida, a tradição filosófica ocidental tem sido logocêntrica. Esse logocentrismo tem sido responsável pela

---

<sup>36</sup> “Prospects for a postmodern Christian Theology: Apocalyptic without reserve”, in *Modern Theology*, 15, January 1999, Oxford, Blackwell Publishers Ltd., p. 23.



legitimação do dogma, do fundamentalismo e da certeza. Procurou nos fazer acreditar na existência de sentidos corretos e de afirmações infalíveis. Por meio do processo de desconstrução percebe-se que os sentidos não são sempre os mesmos em todos os lugares e que estão sujeitos a diferentes interpretações. Com isso suspende-se o juízo, desloca-se a referência, questiona-se a perenidade das afirmações e relativiza-se a verdade.

A desconstrução exige da liturgia, na pós-modernidade, a possibilidade da abertura dos antigos textos sagrados a interpretações (ou leituras) diferentes das que estamos acostumados a fazer. Seria excelente exercício para os liturgistas a tentativa de desconstruir textos tradicionais como o da oração de consagração, na missa, ou o do *Magnificat* no ofício tradicional de Vésperas.

### VIII. CANTO LITÚRGICO NA PÓS-MODERNIDADE

*Oucamos a voz do poeta!  
Ele vê o presente, o passado e o futuro.  
Seus ouvidos escutaram  
a palavra santa quando caminhava entre as antigas árvores.*

William Blake

Na década de 80 costumava-se chamar a pós-modernidade de "condição". Lembram-se de Lyotard, não é? Hoje em dia, graças a Jameson<sup>37</sup> prefere-se chamá-la de "processo", muito embora eu prefira qualificá-la de "tendência". Bob Perelman, na introdução da obra, *Essays in Postmodern Culture*, entende que "a pós-modernidade não é doença nem cura; trata-se de percepção de relacionamentos que rejeitam reduções – ontológica, epistemológica e sócio-histórica. Não é coisa capaz de ser encontrada aqui ou ali, mas relacionamento permeando todas as coisas nas artes, na produção, no consumo, nas políticas públicas e na mente das pessoas".<sup>38</sup> Convém observar, também, que a tendência da pós-modernidade não representa o abandono das técnicas da modernidade como se tudo tivesse que começar de novo a partir do zero.

<sup>37</sup> Frederic Jameson, "Afterword – Marxism and Postmodernism" in *Postmodernism/Jameson/Critique*, ed. Douglas Kellner, Washington DC, Maisonneuve Press, p. 384.

<sup>38</sup> New York, Oxford University Press, 1994, eds. Eyal Amiran e John Unsworth, p. 5.



Assim, o canto litúrgico na pós-modernidade ainda será canto e será litúrgico, embora desconstruindo as antigas construções a que nos acostumamos. Feuerbach dizia no século dezenove que "somos o que comemos". Não vou entrar no exercício da desconstrução dessa frase. Queria apenas transpô-la para o nosso tema. Queria dizer que "somos o que cantamos". Talvez até mais, "como cantamos". E a nossa liturgia está de tal maneira relacionada com o canto litúrgico que uma e outra acabam se transformando na mesma coisa. Os tratados de boas maneiras estabelecem regras para o comportamento à mesa. A refeição tornou-se obra de arte. Modifica-se o axioma de Feuerbach. Não somos apenas o que comemos mas como comemos. Quando mais devagar se comer tanto melhor. Nem sempre se comeu com garfos, facas e colheres. Mesmo hoje, na Índia, cultiva-se certo requinte comendo-se com a ajuda dos dedos. Lembro-me de um jantar em Bangalore, no sul daquele país, onde as mulheres vestidas com luxuosos saris usavam aristocraticamente seus dedos como se fossem talheres. Descobri que havia normas e que não se podia sujar os dedos depois da segunda articulação deles e que os pequenos lavabos espalhados sobre as toalhas rendadas e coloridas faziam parte desse cerimonial. Fiquei pensando no relacionamento do corpo com a comida. Comer com a ajuda das mãos e dos dedos aproximava a comida da pele e antes mesmo da boca e do estômago o tato já se alegrava com as tessituras, com o calor e com o frio, com os cremes e com os morangos. Imaginei como seria diferente a relação dessas pessoas com a natureza. Nós somos o que comemos e como comemos. Poderia dar outros exemplos da maneira como se come e das relações da comida com o corpo. Numa sociedade organizada e tradicional como a japonesa, por exemplo, a comida das algas, dos sashimis e dos sukhiakis exige rituais diferentes dos indianos e dos nossos. Como são habilidosas as gueixas na cerimônia do chá e na manipulação dos pauzinhos delicados e misteriosos.

Mas também nós somos o que cantamos e como cantamos. E como estamos falando de música, somos também o que dançamos e como dançamos. Na sociedade capitalista moderna a dança reflete o que somos. Os dançarinos dançam sozinhos, e o ritmo de sua música é monótono e, portanto, repetitivo. O canto também é monótono e repetitivo. Lembro-me de uma canção hispânica muito popular há alguns anos que se comprazia em repetir do começo ao fim o mesmo refrão: "Vamos a la playa". Mais ou menos como a musiquinha do caminhão do gás. No mundo desencantado de hoje, a canção também se desencanta. E cantando essa canção desencantada somos igualmente desencantados. Observemos que as palavras "encantar", "desencantar", "encantamento", "encanto" etc. tem a mesma raiz de "canto".

Examinando os cantos litúrgicos ao longo da história da liturgia percebe-se certa correlação entre suas estruturas e as performances. E, naturalmente, a maneira como a vida desses cantores é afetada por isso. Tchaikovsky escreveu em 1877: "É impossível não se ficar profundamente comovido pela liturgia de nossa Igreja Ortodoxa. Gosto muito das Vésperas. Estas coisas são infinitamente preciosas para mim: perder-me aos sábados de tarde na penumbra das igrejas pequenas, cheias de nuvens de incenso; entregar-me às questões eternas do onde, do porquê e do para





quê; deixar-me sacudir pelo encantamento da explosão do coro; ser levado pela poesia dessa música; emocionar-me com o suave êxtase provocado pela abertura das majestosas portas do iconostasis quando soam as palavras "Louvemos o Senhor". Essa experiência é uma das minhas mais profundas alegrias!<sup>39</sup> Nessas igrejas canta-se o que sempre se cantou desde suas origens. E canta-se sempre da mesma maneira. A representação da continuidade harmônica com o passado faz dos ortodoxos os mais encantados dos cristãos. A experiência da salvação atravessa os sentidos: os fiéis acendem velas, contemplam os ícones, beijam-nos; os sacerdotes usam togas ricas e coloridas, o cheiro do incenso inunda o ar e come-se pão e bebe-se vinho. A estabilidade do canto litúrgico acentua nos cantores o sentido de permanência e de imutabilidade. É por isso que se diz que os ortodoxos vivem fora do mundo Mas o canto litúrgico das igrejas protestantes também se volta não apenas para fora do mundo, mas para a recusa do mundo. Os que cantam dessa forma, comportam-se também de maneira esquizofrênica.

No século vinte a música descobriu caminhos novos. Compositores como Debussy, Ravel e Stravinsky criaram combinações sonoras até então desconhecidas. Schoenberg, Webern e Berg inventaram sistemas revolucionários de composição. Surgiram os músicos eletrônicos e aleatórios. Já mencionei anteriormente a importância de John Cage e menciono agora a do nosso Gilberto Mendes. Estou retomando este tema para constatar que o canto litúrgico das igrejas cristãs não acompanhou a evolução da música no século vinte. Continuou a repetir as fórmulas do passado sempre dependente da escala tonal e dos ritmos binários, ternários e quaternários. É certo que esses músicos utilizaram temas religiosos em muitas de suas composições. É longa a lista dessas missas, oratórios, poemas musicais, óperas e cantatas. Basta, como exemplo, mencionar a *Sinfonia dos salmos* e a *Missa*, de Stravinsky, a ópera *Moisés e Arão*, de Schoenberg, *O Rei Davi*, de Honegger, a *Missa de São Sebastião*, de Villa Lobos, a *Paixão Segundo São Lucas*, de Penderecki e a *Natividade do Senhor*, de Messiaen. Mas não se trata de canto litúrgico. São obras teatrais de concerto. As composições desses músicos ainda se mantêm fiéis à correnteza da música tradicional. Convém lembrar o impacto produzido por outras tendências, bem mais revolucionárias do que esta. Trata-se em primeiro lugar da música eletrônica exemplificada nas composições de Edgar Varèse, para quem o limite entre sons e ruídos deixa de existir. Essa música depende de sons sintéticos, principalmente o sinusoidal (em estado puro). Henry Barraud cita o compositor: "A riqueza dos sons industriais, os ruídos de nossas ruas, de nossas portas, os ruídos no ar certamente transformaram e desenvolveram nossas percepções auditivas".<sup>40</sup> Stockhausen também se dedicou à música eletrônica, primeiramente com acompanhamento de piano ou de outros instrumentos até o uso exclusivo de fitas gravadas. Assisti recentemente um de seus concertos em Londres no qual grandes alto-falantes substituíam a orquestra e os ouvintes eram convidados a, no escuro, fechar os olhos durante as duas horas da audição.

<sup>39</sup> E. Sanjek, *American Popular Music and its Business*, New York, 1988, 2<sup>nd</sup> vol., p. 251.

<sup>40</sup> *Para compreender as músicas de hoje*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p.116.



A música contemporânea recebeu enorme influência do surrealismo, do dadaísmo e do teatro do absurdo de Beckett e Ionesco, adotando posturas circenses e totalmente aleatórias. Stuckenschmidt descreve alguns desses espetáculos. Conta, por exemplo, como foi a apresentação da *Peça para teatro*, de John Cage, em 1960, num teatro de Nova York. Os atores, além do compositor e do pianista seu amigo David Tudor, eram um contralto, um tocador de tuba e dançarinos. A peça incluía ações simultâneas incoerentes e *happenings*. Os atores faziam explodir balões cheios de tinta aos sons da marcha de *Tannhäuser* e da canção popular dos anos 20, *Parlez-moi d'amour*. O papel representado por Cage consistia em permanecer de pé num dos cantos do palco contanto muito vagarosamente de um a vinte e três. O compositor argentino, Mauricio Kagel, entre outros, também tem contribuído com experiências desse tipo.<sup>41</sup>

Outro movimento que tem chamado a atenção dos compositores do final do século vinte é o da música estocástica produzida com a intervenção do computador. Barraud nos informa: "O termo *música estocástica* tende cada vez mais a fazer parte do vocabulário para designar este modo de composição. Por que estocástica? Porque este termo, de origem matemática, aplica-se à lei dos grandes números, base do cálculo das probabilidades. A lei dos grandes números mostra que, quanto mais os fenômenos são numerosos, mais tendem para um fim determinado. A noção de acaso é, então, nesse estágio, absorvida pela noção de um determinismo superior".<sup>42</sup> Iannis Xenakis foi o mago dessa nova tendência. Para a exatidão de seus cálculos matemáticos utilizou o computador. Sua obra musical resulta, pois, de cálculos matemáticos que contemplam distâncias e intensidades sonoras com sua imaginação. A principal obra de Xenakis que melhor ilustra esse tipo de música chama-se *Metastasis*.

A partir de 1948, Pierre Schaeffer começa a fazer na França experiências musicais conhecidas como música concreta. Que será isso? Barraud nos explica: "Para o compositor de música concreta, trata-se de uma exploração empírica de fenômenos sonoros, captados na fonte pela gravação e manipulados por meios eletroacústicos para extrair deles o que possam conter de música em estado latente... atém-se aos sons que lhe vêm de fora, sons de uma origem qualquer, mas de preferência acústica que se tornam os materiais de uma montagem isenta de todas as servidões que o instrumento e o instrumentista carregam com eles... elabora a sua obra por tateios, por improvisações sucessivas... entra, portanto, nesse método, uma grande parte de empirismo e de confiança no ouvido musical, na escolha e até mesmo na invenção dos sons a serem manipulados, partindo de tudo o que nos tem sido oferecido pela natureza nesse campo."<sup>43</sup> Bom exemplo desse tipo de manipulação sonora é a fantástica *Ommagio a Joyce*, de Luciano Bério.

<sup>41</sup> H. H. Stuckens, *Twenty Century Music*, New York, Mc-Graw-Hill Book Co., 1973, p. 223-224.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 135.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. 152.



É preciso ainda mencionar o amplo uso da improvisação na música contemporânea. Salzman entende que “a única tradição importante viva de improvisação na música ocidental é, sem dúvida, o *jazz* (e qualquer visão global da música no século XX deve tomar em linha de conta os seus desenvolvimentos ainda imperfeitamente compreendidos) desde as origens com a harmonia simples, tradição rítmica e instrumental até a complexa e criativa liberdade de suas formas modernas”.<sup>44</sup> Os que conhecem John Coltrane e Cecil Taylor devem ter-se dado conta da riqueza do material sonoro utilizado por eles, desde elementos da música serial até a plena liberdade das improvisações ousadas. No ambiente musical erudito destaca-se a obra de Lukas Foss. Ele fundou em 1950 o *Improvisational Chamber Music Ensemble* em Los Angeles para “inventar as condições (basicamente, as limitações) sob as quais pudesse nascer nova espécie de improvisação”.<sup>45</sup> Vale a pena mencionar a obra de Salvatore Martirano, denominada *O, O, O, O, That Shakespeherian Rag*, na qual textos do autor inglês são cantados com diversos acompanhamentos como, por exemplo, falas, trinados, assobios, sussurros e gritos. Há certo controle, naturalmente, na estrutura desestruturada dessa obra.

De que maneira o canto litúrgico entra no contexto da nova música? Felizmente, o serialismo já ficou para trás. Digo, “felizmente” porque se trata de técnica demasiadamente complexa para o uso imediato das comunidades. Mas sobram bons motivos para relacionar o canto litúrgico com experiências eletrônicas e estocásticas. Talvez devamos acrescentar à lista de movimentos contemporâneos o minimalismo de Philip Glass e de Steve Reich porque oferece caminhos aproveitáveis para a liturgia. Mas, talvez, a melhor perspectiva aberta às experiências litúrgicas seja a possibilidade da improvisação revelada no happening, nos relacionamentos entre sons e ruídos e no uso do corpo na dança, no teatro, no cinema e nos vídeos. Nesse sentido, o uso de técnicas aleatórias e de música concreta poderia oferecer excelentes pistas para os compositores e para os cantores.

### IX. EXEMPLOS DE CANTO LITÚRGICO NA PÓS-MODERNIDADE

*Os sábios só procuram a beleza.*

Hölderlin

---

<sup>44</sup> Eric Salzman, *Introdução à música do século XX*, Rio, Zahar, 1970, p. 195.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 197.



Vou dividir os exemplos nas seguintes categorias: (a) hinos e canções, (b) responsórios e (d) uma cantata litúrgica. Penso que se pode aplicar a esses tipos de canto litúrgico os quatro elementos indicativos da pós-modernidade em relação com a liturgia: liberação, fragmentação cultural, superação da teologia e desconstrução. Se, de um lado, cada categoria exige tratamento específico, por outro, os interesses da liturgia estarão presentes mesmo se nem sempre com a visibilidade que se gostaria de ter. São duas as tarefas fundamentais dos músicos e poetas na pós-modernidade. Em primeiro lugar poderão, a partir do método da desconstrução, redimensionar algumas composições antigas dando-lhes forma e conteúdo novos. Em segundo lugar, terão a incumbência de criar o novo canto que se espera depois da modernidade.

### (a) Hinos e canções

O eclético Sêneca, escrevia numa de suas epístolas, "Grande é Deus... estas coisas deveriam ser celebradas por todos com grande e diviníssimo hino! Porque a maioria é cega, não deve haver alguém que encha esta terra e cante o hino a Deus por todos? Se eu fosse um rouxinol cantaria como rouxinol, se fosse um cisne, como cisne; ora, sou um ser racional, por isso devo cantar hinos a Deus".<sup>46</sup> Os primeiros hinos cristãos procuravam acentuar a libertação da alma do corpo e do pecado por meio do sacrifício de Cristo. Faziam parte da cultura religiosa herdada do judaísmo e de algumas escolas filosóficas gregas. Referiam-se a certo corpo teológico de caráter confessional e faziam parte da construção da fé.

Tomemos inicialmente o conhecido hino, *Amor, que por amor desceste*, do hinário *Salmos e hinos*.<sup>47</sup> Simei Monteiro propôs, recentemente, a mudança do ritmo original, escrito em 1884 por Albert Lister Peace. Ela desconstruiu o coral vitoriano e de seus escombros construiu um samba bem equilibrado. Mas não tocou na letra. A desconstrução ficou pela metade. A letra original é iluminista e dicotômica. Como transformá-la num canto litúrgico pós-moderno? Retendo o sambinha da Simei, proponho a seguinte versão:

*amor, que por amor me amaste  
que por amor me encontraste  
pra que no amor o amor me baste  
meu corpo vieste resgatar  
e meu amor cantar*

<sup>46</sup> *Dissertações*, I, 16 e 17.

<sup>47</sup> *Salmos e hinos*, Rio de Janeiro, Igreja Evangélica Fluminense, 1975, n. 134.



*amor, que com amor seguias  
a mim que sem amor tu vias  
ah quanto amor por mim sentias  
sem precisar de explicação  
em meio à escuridão*

*amor que tudo me perdoas  
amor que até mesmo abençoa  
um réu de quem tu te afeiçoas  
vencido agora sem querer  
sem nada compreender*

*amor eterno enquanto duras  
que em tua graça me seguras  
cercando-me de mil venturas  
aceita agora abrasador  
o meu carente amor*

A poesia original foi escrita por George Matheson em 1882 e apareceu pela primeira vez no *Life and Work: the Record of the Church of Scotland*.

Escrevi uma canção, na década de 80, que poderia ser aproveitada na época da pós-modernidade, com o título, "A esperança da vinda de Cristo". Não tenho nada contra essa esperança, principalmente se o *Cristo* significar a vinda dos deuses anunciada pelos poetas. Para tornar a canção mais abrangedora, proponho outro título: "Espera". De resto, a poesia permanece a mesma com apenas algumas mudanças em relação à letra publicada com a partitura em *O novo canto da terra*.<sup>48</sup>

*esperamos que tu venhas  
como o vento  
nesta hora de ansiedade  
e que tenhas*

---

<sup>48</sup> p. 24.



---

*no momento  
o sinal da novidade*

*esperamos que tu digas  
com leveza  
a esta pobre humanidade  
tão antigas  
de beleza  
as palavras da humildade*

*esperamos que tu vejas  
nestes dias  
a experiência da amizade  
e que sejas  
alegrias  
sobre a nossa ambigüidade*

*esperamos que tu venhas  
bem depressa  
destruindo a falsidade  
e que as senhas  
da promessa  
sejam mãos de liberdade*

Dou agora outro exemplo retirado da *Missa minimalista*, que escrevi na década de 90. Chama-se, "Porta do céu". Utiliza a técnica do cantochão intercalada com uma melodia tonal.

*Porta do céu*

- 1. As vigas da nossa casa são de cedro  
e seu teto de ciprestes*



Estrilho: *Porta do céu*

2. *Vê o inverno: já passou.  
Olha a chuva: já se foi*

3. *Despontam figos na figueira  
e a vinha florida exala perfume*

4. *Antes que sopra a brisa  
vou à colina do incenso*

5. *Comei e bebei, companheiros,  
embriagai-vos, meus amigos*

6. *Grava-me como um selo em teu coração  
pois o amor é forte como a morte*

7. *As águas da torrente  
jamais poderão apagar o amor*

Seria também pós-moderno o hino, "Luz adorável", também publicado em *O novo canto da terra*.<sup>49</sup> Proponho apenas a mudança das palavras "batismal", para "primitivas" e de "no interior" para "em nosso corpo". Acho que não preciso explicar a razão dessa mudança.

*ó luz radiosa e multiforme  
brotada das águas primitivas  
e descida do céu  
nós te adoramos*

---

<sup>49</sup> p. 73.



*ó luz sideral e esplendorosa  
no meio da nossa noite oculta  
de tristeza e de dor  
nós te adoramos*

*ó luz matinal e jubilante  
qual fogo de amor sobre a distância  
de todos os mortais  
nós te adoramos*

*ó luz infinita e aconchegante  
cantada na paz do nosso encontro  
em nosso corpo e ao redor  
nós te adoramos*

(e) Responsórios

Este exemplo é tirado da *Missa minimalista*, já citada anteriormente

Cantor: Permite que eu possa

Cantora: Que eu possa

Cantor: O menor dos santos

Cantora: Eu

Cantor: Que eu possa

Cantora: Que eu possa guardar uma porta no paraíso

Cantor: Que eu possa guardar uma porta no paraíso

Todos: Que eu possa guardar uma porta no paraíso

Cantora: Que eu possa mesmo guardar a menor das portas

Todos: A menor das portas





Cantor: A mais distante

Todos : A menos visível

Cantora: A mais escura e a mais fria

Cantor: A menor de todas

Todos: Que eu possa guardar uma porta no paraíso

Cantora: Que eu possa guardar a menor das portas

Todos: Uma porta no paraíso

Cantor: A porta menos utilizada

Todos : No paraíso

Cantora: A mais pesada

Todos: Guardar no Paraíso

Cantor: Eu o menor dos santos

Cantora: Mesmo de longe

Cantor: Prefiro ser um porteiro na casa do meu Deus

Cantora: Porque um dia em teus átrios vale mais que mil

Todos: Que eu possa guardar uma porta no paraíso

Este responsório é cantado sobre a nota sol em forma de cantochão. O canto é acompanhado por sons eletrônicos e aleatórios em processador de sons ou previamente gravados em fita.

### (c) Uma cantata

Bach usou cantatas na liturgia luterana de seu tempo. Muitas outras igrejas também enriqueceram suas liturgias com cantatas e oratórios. Essas cantatas, entretanto, serão mais litúrgicas se envolverem a comunidade na sua apresentação, cantando partes dela, tomando parte nos solos e nos responsos e tocando instrumentos de acompanhamento.

Ofereço como exemplo de cantata pós-moderna, a que escrevi recentemente, intitulada, "De profundis". As partituras ainda não foram publicadas.

Cenário: O espaço litúrgico é decorado com cinco portões de embarque de aeroporto, numerados de 1 a 5. Eles se abrem para grandes pistas de decolagem de



aviões comerciais. Entre os portões poderão ser instalados símbolos referentes a viagens, como nuvens, malas, escadas e esteiras rolantes, passaportes etc.

As cadeiras dos participantes estarão dispostas em círculo.

A cantata começa com um quarteto de vozes *a capella* cantando música do período renascentista. Faz-se breve pausa. Em seguida sobre um Organum de Perotin, alguém dança vestido de preto.

Narrador - Primeira voz

Todos - Pelo portão número um / agonizante, / um lírio voa para a morte

Vozes femininas - Na direção de uma distância em ruínas

Narrador - Segunda voz

Todos - Junto ao portão número dois / sussurrante / a aeromoça cega está sozinha

Vozes femininas - Na direção de uma distância em ruínas

Narrador - Terceira voz

Todos - Junto ao portão número três / permissivo / um pensamento vem das trevas

Vozes femininas - Na direção de uma distância em ruínas

Narrador - Quarta voz

Todos - Ao portão número quatro / litúrgico / dirige-se um tetracorde

Vozes femininas - Na direção de uma distância em ruínas

Narrador - Quinta voz

Todos - Atrás do portão número cinco / pendurado / o sinal mostra que a porta está fechada

Vozes femininas - Na direção de uma distância em ruínas

*(acordes improvisados ao piano ou órgão por 30 segundos)*

Coral: O avião da minha inexplicável tristeza

O avião do meu desvio do inverno

O avião da minha viagem vaga

O avião da minha inseqüência sem juízos

O avião da minha insensatez imensa



Homem - Te vejo como bruma entre espelhos esmagados

Mulher - Toco a tua face com dedos de paixão

Homem - Quase como um crime te seguro / agonizante entre espasmos

Mulher - Roço sem ternura a tua face oculta/ à meia noite

Homem - Jogo em tua face a minha alucinada solidão / dourada e vã

Todos - Na direção de uma distância em ruínas

Coral: A face da caverna de um tempo já esquecido

A face na janela de outras faces absurdas

A face entre colunas nas colunas de Cnossos

A face dos ícones decomposta no incenso

A face amassada entre anjos e dragões

Todos os homens - Deserta a sala de espera

Todas as mulheres - Vazios os bancos

Todos os homens - Devastadores os dias e as noites

Todas as mulheres - Terminados os minutos

Mulher - Escurecida a lua derretida / entre folhas de amianto e espinhos

Todos - Na direção de uma distância em ruínas

*(música de Messiaen por 35 segundos)*

Mulher - Escorregões entre lençóis de massa polar / cada vez mais nos  
aconchegos as entranhas/ espirais eróticas acinzentadas nos estilhaços /  
purificação de todos os orgasmos nas galáxias / recônditos de lascívias  
nas rupturas

Homem - Sonhos perdidos nas cadeiras preguiçosas / sepultura sem madrugada  
nem luz / flores perdidas no mármore limpo / espelhos sem imagens  
azuis / mãos perdidas na oscilante suspensão / dores já / ontem

Mulher - Lábios perdidos dos contatos / amor supremo e bênção doce / corpos  
perdidos de outros corpos perdidos / fronteiras de guerra e náusea



Coral : A parede branca carregada de miosótis no vazio  
Escura a compreensão da seriedade da fechadura  
Insegurança transitória para os lados do Olimpo  
Naufrágio de todos os momentos no mar da sensação  
Sagração sangrenta das caminhadas sedosas

Todos - Na direção de uma distância em ruínas

Mulher - Mãos e corpos

*(acordes)*

Mulher - Molécula

*(acordes)*

Mulher - Músculos

*(acordes)*

Mulher - Átomos

*(acordes)*

Mulher - Pernas e pés

*(acordes)*

Mulher - Ossos

*(acordes)*

Mulher - Vísceras

*(acorde)*

Homem - Plasma

*(acorde)*

Mulher - Entranhas

*(música eletrônica de Stockhausen por 1 minuto)*

Homem - Girassóis acidulados despencam-se das estrelas / e lavas vulcânicas  
sobre a precariedade das pernas / begônias surrealistas transformam-se  
em máscaras fantasmagóricas/ sobre a estranheza das coisas



Mulher - Rosas repetidas aos milhares cercam os corpos / no rito ensangüentado  
dos êxtases / ainda esperados

Todos - Agora

Homem - Orquídeas arqueadas sobre os cabelos / dançam macabras vestidas de  
gotas de sangue/ boninas desmanchadas em dolorosas vaginas /  
abrem-se aos gritos / e se transformam em música atonal no fim dos  
tempos

Coral : Destino opaco entre pessegueiros de arame  
Desatino invisível bordado de amarílis  
Destinação hoje como se fosse para sempre  
Torvelinho sem luz no vazio do universo  
Peregrino sem fim passo a passo

Mulher - Caminho na festa vespertina entre drags e rainhas sobre migalhas

Homem - Devoro-te entre o freezer e a cama / enfeitado de zumbidos

Mulher - Banquete de restos entre fumaça e poeira / sobre pedreiras

Homem - Roendo as unhas todos nos preparamos para a noite / e para a areia

Mulher - No amplexo todos os corpos suam / e se desmancham em lama

Todos - Na direção de uma distância em ruínas

*(música de Ligeti)*

Homem - Primeiro delírio amarelo

Todos - Em dó menor (*acorde*)

Mulher - Segundo delírio verde

Todos - Em ré menor (*acorde*)

Homem - Terceiro delírio vermelho

Todos - Em mi menor (*acorde*)

Mulher - Quarto delírio púrpura

Todos - Em fá menor (*acorde*)



Homem - Quinto delírio violeta

Todos - Em sol menor (*acorde*)

Mulher - expurgada e lívida a face escorrega como gosma  
enquanto as cores de repente exalam perfumes

Homem - Os olhos contempla sons esféricos

A boca pronuncia palavras de lã

E os corpos se elevam nos estilhaços dos espelhos

Coral : As pernas tremem

Todas as pernas tremem nos rumores da confusão

As mãos tremem

As outras mãos tremem nas brechas da sensação

Os olhos tremem

Os olhos tremem molhados de infusão

As bocas tremem

As bocas tremem escancaradas com sons difusos

O sexo treme

Ensangüentado entre os brinquedos do quintal

Mulher - Pernas peregrinas na noite escura/ ansiosas no seu uso / buscam em vão

Homem - Mãos seguram hastes de pensamento / na véspera / visão do abismo  
perpendicular sobre o encontro

Mulher - As consoantes desligam-se das vogais / emaranhadas / embora a pele  
seja delicada / ainda desliza sobre o ferro

*(música de Penderecky por 70 segundos)*

Homem - Dies irae / dies illa

Mulher - Imensamente congelado

Homem - Per sepulchra regionem



Mulher - Sem amigos  
Homem - Preces mea non sunt dignae  
Mulher - De modo incestuoso  
Homem - Oro supplex et acclinis  
Mulher - Miserável e só  
Homem - Cor contritum quase cinis  
Mulher - Ungido com limão  
Todos - Na direção de uma distância em ruínas

*(música de John Taverner por um minuto)*

Homem - Visões da realidade parcial / polinizada pelo cloro / grudada no asfalto  
Mulher - Espalhada pelos altares / impensável gratificação da jóia  
Homem - A lira treme  
Todos - A lira treme em mim  
Mulher - A lira treme  
Todos - A lira treme para mim  
Homem - A lira treme  
Todos - A lira treme sobre mim  
Mulher - A lira treme  
Todos - Na direção de uma distância em ruínas  
Mulheres - Rainer Maria Rilke ora pro nobis  
Todos - Rainer Maria Rilke ora pro nobis

*(irrompe o coral da nona sinfonia de Beethoven em alto volume)*

(Durante o canto aparecem estas palavras num grande telão: "As cinco vozes grunhem sonos semelhantes ao rugido do mar da Ilha de Creta na Grécia." Depois de breve pausa segue-se esta outra mensagem: "As cinco vozes jogam-se no abismo". Estas inscrições podem ser escritas sobre um fundo representando o mar.)



## **X. CONCLUSÃO**

*O segredo da busca é que não se acha.  
Eternos mundos infinitamente,  
uns dentro de outros, sem cessar decorrem inúteis.  
Tudo é sempre diverso,  
e sempre adiante de Deus e deuses:  
essa, a luz incerta da suprema verdade.*

Fernando Pessoa

Um dos sinais promissores da pós-modernidade é o lugar de destaque que dá à imaginação. Kant, na primeira edição de sua *Crítica da razão pura*, afirmava que o conhecimento humano possuía três fontes, a sensibilidade, o entendimento e a imaginação. Na segunda edição da mesma obra eliminou das fontes a imaginação embora a conservasse em outros contextos. Talvez se tivesse dado conta da ameaça que ela poderia representar à solidez de sua *Crítica da razão prática*. Pierre Boulez, longe das preocupações kantianas, associava à inteligência a imaginação na composição musical. Dizia: "Que nossa imaginação aguçe nossa inteligência, e que nossa inteligência assegure nossa imaginação... Repetiu-se várias vezes, a música é uma ciência tanto quanto uma arte; quem poderá fundir essas duas entidades no mesmo cadinho, senão a Imaginação, esta 'rainha das faculdades'!"<sup>50</sup> O exercício da imaginação exige, naturalmente, certa predisposição para a liberdade. É por isso que Donald Mitchell, interpretando a música de Schaeffer sugere que se faz necessário certo exercício de aprender a desaprender para que possamos "nos tornar, de certa forma, ouvintes de primeira mão!"<sup>51</sup> Hoje em dia, no campo musical "qualquer espécie de proposição é possível", afirma Salzman. E continua, "Todos os materiais possíveis e todos os relacionamentos possíveis entre criador, criação, executante e ouvinte são possíveis (incluindo-se nenhum); mas a significação dessas possibilidades somente é de encontrar-se no contexto da definição criadora. Num sentido verdadeiro, - conclui, - a matéria prima de cada peça nova é esta total possibilidade da experiência".<sup>52</sup>

<sup>50</sup> *A música hoje*, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 143 e 144.

<sup>51</sup> *The Language of Modern Music*, New York, St. Martins's Press, 1970, p. 170.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 210.





A pós-modernidade abriu as portas da experiência que permaneciam fechadas pela autoridade dos cânones, das escolas e das estruturas lógicas. Essa abertura afeta, naturalmente, a liturgia e o canto litúrgico. Por que será que o fascínio exercido pela música eletrônica entre os novos compositores não se reflete na vida das igrejas cristãs? Conta Aaron Copland que “um compositor colega gravou, certa vez, para ele um som minúsculo – um ‘boom’ em pianíssimo.” Confessa: “Fiquei atônito ante a variedade de efeitos que podia transformar esse ruído minúsculo de um ténue sussurro numa trovejante cascata. Pela variação de freqüência e amplitude do original, pela reverberação, pelo controle de velocidade, montagem e assim por diante abriam-se novas perspectivas.” Perguntado sobre o que pensava a respeito dos novos desenvolvimentos musicais, Copland respondeu: “Minha primeira preocupação é impedir-me de chegar a conclusões apressadas... Minha atitude é, portanto, permissiva dando aos novos compositores a vantagem da dúvida. Sou um grande crente nos efeitos salutares do erro. De erro em erro chega-se ao caminho certo. Não há dúvida de que uma verdadeira caixa de Pandora de novas possibilidades musicais se abateu sobre a atual geração de compositores. Mas é inútil querer tampar a caixa e voltar-lhe as costas”. O conhecido músico norte-americano sabia que “a história da música mostra-nos que nossa arte não pode permanecer estática”.<sup>53</sup>

A música, como a liturgia, movimenta-se na atmosfera rarefeita do mistério. Assim como aconteceu com a teologia, a razão lógica tem procurado aprisionar a liberdade da imaginação em suas teias. Tem-se tentado elaborar teologias litúrgicas para aprisionar as celebrações em fórmulas imutáveis e repetitivas. Barraud entende que “seja como for, de uma maneira ou de outra, se a música deve continuar a viver nas civilizações do futuro, será segundo caminhos imprevisíveis hoje”. Como Salzman, proclama que “todas as hipóteses são permitidas, inclusive a de uma civilização em que a ascensão irresistível do conhecimento científico exilaria o sonho e a poesia num mundo sem mistério e tornaria, então, a arte e a música entre outras coisas, perfeitamente inútil.” Entretanto, ao concluir o seu livro, deixa-nos esta nota de esperança: “Sombria hipótese, que nos arrependeríamos de dar como conclusão desta obra se víssemos nela outra coisa que não uma visão do espírito e se não estivéssemos convencidos de que a ciência jamais esvaziará o mundo de seus mistérios e de que restarão sempre espaços infinitos abertos à imaginação do homem”.<sup>54</sup> O que se diz sobre a música e as artes pode ser dito igualmente sobre a liturgia e o canto litúrgico.

Heidegger, em seu ensaio *Das Ding*, achava que Deus e os deuses abandonaram nosso mundo. Acreditava, no entanto, que o divino havia se manifestado nos tempos antigos, principalmente na Grécia, entre os profetas judaicos e na pessoa de Jesus.<sup>55</sup> Reconhecia, por outro lado, que compete aos poetas falar a respeito de Deus. O pensador teria a missão de pronunciar o ser. O poeta, no

<sup>53</sup> Aron Copland, *A nova música*, Rio, Zahar, 1970, p. 225 e 226.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 162.

<sup>55</sup> *Das Ding*, p. 57.



entanto, nomeia o sagrado. O poeta está mais próximo do canto litúrgico do que o pensador (chamado de filósofo na modernidade). O sagrado é considerado por ele o lugar de Deus. A linguagem de Heidegger é também poética e não deve ser levada ao pé da letra. Ao descrever a poesia de Hölderlin, interpreta a expressão "deuses" significando "anjos", mensageiros do sagrado. Os anjos indicam os sinais de Deus para os mortais. E os únicos mortais capazes de receber tais mensagens seriam os poetas. E, por isso, anunciam o novo tempo: "Trata-se do tempo dos deuses que haviam fugido e do Deus que está chegando. É tempo de necessidade porque situa-se sob negatividade dupla: o não-mais dos deuses que fugiram e o ainda-não do Deus que está por chegar".<sup>56</sup>

O canto litúrgico na pós-modernidade, na perspectiva do pensamento de Heidegger, seria esse canto dos anjos que anunciam a vinda de Deus e convocam os seres humanos para a espera. Como é canto de esperança, não pode ser dogmático. É, como já vimos, cantar como se o canto fosse um sopro. É por isso que os poetas, neste tempo de destituição, precisam desenvolver a tarefa da desconstrução.

O salmista, autor do salmo 88, antecipou este tempo de desolação. Volta os olhos para o mistério do sagrado e pergunta: "Por que te escondes de mim?" Não podendo contemplar a face de Deus sente-se no escuro. "Haverá milagres na escuridão?" Cansado como os que peregrinam nos desertos, soluça: "Eu clamo por socorro o dia todo, sou como todos os que estão para morrer. Já perdi todas as minhas forças: estou abandonado no meio dos mortos. Sou como os mortos deitados nos túmulos. Sou como o preso que não pode escapar." Na escuridão da noite que não passa, indaga: "Será que haverá algum milagre em favor dos mortos?" E, na liturgia da espera, como um refrão angustiante, pergunta pelo que no tempo da destituição não tem resposta: "Por que te escondes de mim?" Mas é no meio dessa experiência da morte ou do abismo que a espera se faz preciosa.

Essa espera caracteriza-se pelo desespero de aceitar em lugar do mistério que se esconde enquanto se mostra o mundo das coisas óbvias, oferecidas a nós todos os dias em forma de mercadoria e de consumo. Essas ofertas da esperança tecnológica e racionalista podem ser recusadas. É isso que o canto litúrgico na pós-modernidade quer fazer. A modernidade cantava a certeza da presença de Deus que era forte e que, portanto, era o nosso "castelo". A teologia, ao manipular o ser divino, por meio das definições, transformou-o em ídolo. Encerrou-o nas instituições religiosas e o retirou da vida. Lembro-me de um pensador religioso da década de 60 que chamou as igrejas de "túmulos de Deus". A pós-modernidade desafia as instituições: mídia, igreja estabelecida, universidade, exército, estado, museus e teatros. Alguns artistas pós-modernos preferiram dançar nas ruas e nas praças ao invés de nos palcos. A pós-modernidade também desconfia das certezas da história. Acredita que a história só existe enquanto texto. Na verdade, não nega o passado. Mas sabe que ele só se torna

---

<sup>56</sup> Citado em James L. Perotti, *Heidegger on the Divine*, Ohio Univeristy Press, 1974, p. 104.



acessível por meio da textualidade.<sup>57</sup> E mais, que essa textualidade não é idêntica ao acontecimento que a teria provocado. Essa concepção de história enquanto texto afeta igualmente a liturgia uma vez que ela se espraia entre os assim chamados eventos do Natal até o da vinda do Espírito Santo. A narrativa litúrgica moderna faz parte do que se chama "grandes narrativas". Não é que essas "narrativas" não existam mais. O que não existe mais é seu caráter absoluto, dado por autoridades extra-terrenas, com validade universal e perene. Stanley Fish escreveu ironicamente em 1986: "Conhecereis que a verdade não é aquilo que parece ser e que a verdade vos tornará livres".<sup>58</sup> Lembro-me de ter dito num sermão de ordenação sacerdotal algo semelhante: "Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará da verdade". Quero dizer com isso que as narrativas e as verdades são construídas por nós. É por isso que podem ser desconstruídas. Ao invés de abolirmos os mitos, traduzindo-os em sistemas filosóficos ou teológicos, como pretendeu Bultmann com seu programa de desmitologização, será melhor deixar que os mitos falem como mitos e nos inspirem a cantar o canto litúrgico na pós-modernidade sem a incômoda e inútil preocupação de explicá-los pela lógica.<sup>59</sup> Só assim o mito junta-se ao rito para nos ajudar a celebrar a espera do retorno dos deuses e de Deus.

---

<sup>57</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1992, p.16.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>59</sup> Cf. a dissertação de mestrado de Frederico Pieper Pires, *Linguagem mitológica e hermenêutica: relação entre o projeto de desmitologização e o simbólico na linguagem religiosa*, defendida no dia 5 de junho de 2003 na Universidade Metodista de São Paulo.