



King's Research Portal

Document Version
Peer reviewed version

[Link to publication record in King's Research Portal](#)

Citation for published version (APA):

Carvalho, V. M. D. (2009). Aspectos da música litúrgica católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais. *Dialogos Latinoamericanos*, 16, 90-114. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16212429006>

Citing this paper

Please note that where the full-text provided on King's Research Portal is the Author Accepted Manuscript or Post-Print version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version for pagination, volume/issue, and date of publication details. And where the final published version is provided on the Research Portal, if citing you are again advised to check the publisher's website for any subsequent corrections.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognize and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the Research Portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the Research Portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact librarypure@kcl.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Diálogos Latinoamericanos

ISSN: 1600-0110

au@au.dk

Aarhus Universitet

Dinamarca

Carvalho, Vinicius Mariano de
Aspectos da música na liturgia católica na América Latina do Vaticano II aos dias atuais Do "canto do
povo de Deus" ao "som da massa"

Diálogos Latinoamericanos, núm. 16, 2009, pp. 90-114

Aarhus Universitet

Aarhus, Dinamarca

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16212429006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**Aspectos da música na liturgia católica na América Latina
do Vaticano II aos dias atuais
Do “canto do povo de Deus” ao “som da massa”**

Vinicius Mariano de Carvalho¹

This paper provides a brief overview of the origins of ethno-liturgical compositions and the scope of this aesthetic of music in the church, especially stressing their link to the concept of acculturation of the Theology of Liberation. The paper then extends the discussion, pointing out what the musical-aesthetic ideas of this movement are, and why it is linked to the Theology of Liberation. The main point noted in this paper is concerned with the possible theological, pastoral and aesthetics reasons for its development and subsequent decline. Finally, the paper reflects on the Pop phenomenon and its influence on ecclesiology and liturgical music, leading to some conclusive points on the character of an acculturated liturgical music in a church increasingly marked by a Pop culture. The question posed by the paper is: What are the pastoral and musical consequences of this influence?

Key Words: Theology of Liberation – Ethnomusicology – Neopentecostalism – Modernism in Music – Pop Culture.

1 – Introdução

Em outubro de 2005 tive ocasião de dirigir a famosa e polêmica Misa Campesina Nicaragüense durante o Simpósio “Com-passion - theologische Perspektiven im Globalisierungsprozess (Com-paixão – perspectivas teológicas no processo de globalização), promovido pela Cátedra de Teologia Fundamental da Profa. Dra. Martha Zechmeister, na Universidade de Passau, Alemanha. A Missa foi executada por estudantes da universidade, sob minha direção, durante a liturgia do simpósio, que celebrava o 25º aniversário do martírio de D. Oscar Romero, rememorado nesta ocasião.

Escolhi a Misa Campesina, a despeito de não ser salvadorenha, porque é um dos exemplos mais lapidares e marcantes da música produzida para a liturgia nos anos fortes de vivência das Comunidades Eclesiais de Base, as

¹ Vinicius Mariano de Carvalho é doutor em Literaturas Românicas pela Universidade de Passau, Alemanha e atualmente é Leitor Estrangeiro de Cultura Brasileira na Universidade de Aarhus.

CEBs, na América Latina. Qual não foi a surpresa ao ver, durante a liturgia, a assembléia, em sua maioria formada por alemães, cantando, com o coro e os instrumentistas, partes da Misa Campesina, especialmente seu canto de entrada: Vos sos el Dios de los pobres, el Dios humano y sencillo, el Dios que suda em las calles, el Dios de rostro curtido.²

Ao fim da liturgia não foram poucos os que vieram comentar sobre a música, e o que mais chamou a atenção foi que a maioria dos comentários lamentava o quanto a música atualmente praticada nas liturgias católicas se distanciava deste modelo inculturado de música como o da Misa Campesina, modelo este incentivado e louvado pelas reformas empreendidas pelo Concílio Vaticano II. As pessoas com alguma vivência de igreja na América Latina lembravam a avassaladora inundação de músicas pop na vida eclesial neste continente, especialmente vinculada por movimentos ou grupos que ignoram a produção musical específica e étnica latino-americana.

A experiência de dirigir esta Misa Campesina, bem como as reflexões nascidas sobre a prática da música litúrgica na igreja latino-americana atualmente motivaram a pretenda, além de mostrar um quadro histórico do surgimento da Misa Campesina Nicaragüense, bem como o de outras missas de aspecto étnico em seu conteúdo musical, também procura analisar o porquê deste modelo inculturado de música litúrgica vir perdendo cada vez mais espaço nas comunidades eclesiais. Pretendo neste artigo refletir o porquê da prática das músicas etno-litúrgicas ter praticamente desaparecido sendo que estas composições respondiam aos critérios conciliares para a música da liturgia e retratavam a expressão musical dos povos.

O artigo inicia com um breve panorama sobre o nascimento deste tipo de música a que denominei em outro artigo (Carvalho, 2000) composições etno-litúrgicas e a abrangência desta estética, especialmente acentuando sua vinculação à Teologia da Libertação (TdL)³. Em seguida ampliarei a discussão, percebendo em qual conceito estético se embasa este movimento musical e o porquê da sua vinculação à TdL. Por fim, refletirei sobre o fenômeno Pop e sua influência na eclesiologia e na música litúrgica. Isto nos conduzirá a certos pontos conclusivos sobre o caráter de uma música litúrgica inculturada.

Início comentando algumas Missas compostas na América de língua espanhola e no Brasil que se enquadram nesta categoria de étnicas. Não se trata de um estudo exaustivo das mesmas, mas apenas um apresentar de algumas delas, talvez as mais conhecidas. Tampouco é uma descrição sumária, senão um

² A Missa Campesina pode ser encontrada no site: <http://www.radiolaprimerisima.com/canciones>.

³ A Teologia da Libertação é uma proposta de reflexão teológica surgida nos anos 70, com forte desenvolvimento na América Latina. Teve como base hermenêutica uma dialética marxista e por essa razão foi sempre vista com certa desconfiança pela Cúria Romana. A TdL reflete a situação da pobreza e da exclusão social à luz da fé cristã. Esta situação é interpretada como produto de estruturas econômicas e sociais injustas. A situação de pobreza é denunciada como pecado social e a TdL propõe o engajamento político dos cristãos na construção de uma sociedade mais justa e solidária. Uma característica da TdL é considerar o pobre, não um objeto de caridade, mas sujeito de sua própria libertação. A *praxis* da libertação encontra lugar na Comunidade Eclesial de Base (CEBs), núcleo da vida cristã libertadora.

breve levantamento que ajudará a fundamentar a argumentação do artigo. Tomo como base também que todas estas Missas que aqui comento se prestam a uma execução litúrgica e não são apenas peças de concerto.

Em suma, o artigo pretende, a partir da observação da evolução da linguagem musical nas liturgias católicas latinoamericanas, estabelecer um diálogo entre musicologia, teologia e contexto sócio-político na América Latina. O objetivo é notar que esta evolução da linguagem musical litúrgica não é um fato isolado e descontextualizado, mas é expressão de um conjunto de fatores culturais.

2 - As Missa Étnicas

Em outubro de 1964 aparecia pela Philips a primeira gravação da *Misa Criolla*, do argentino Ariel Ramírez. O disco foi editado em mais de quarenta países, ultrapassando a cifra de 3 milhões de cópias vendidas e sua partitura foi logo editada nos Estados Unidos pela Lawson-Gould Music Publishers Inc., no Canadá pelo Ministério da Cultura, na França pela Warner Chappell Music France e na Argentina pela Pigal-Lagos. Além da inovação trazida por conta do texto do ordinário traduzido em castelhano⁴, a composição de Ramírez teve ainda o mérito de se inspirar completamente em temas musicais populares e folclóricos da América Espanhola.

Buscando expressar adequadamente com a música cada momento da missa, a composição de Ramírez apresenta um notável conjunto de inspiradas melodias originais. Escrita para um solista (ou duo vocal), coro⁵ e uma inusitada orquestra composta de piano ou cravo, violão, contrabaixo, charango, flauta quena, flauta pan boliviana e diversos instrumentos de percussão, inclusive o bombo legüero, tradicional na Argentina, a *Misa* procura, em tudo, ser fiel às formas e ritmos tradicionais que lhe serviram de inspiração.

O *Kyrie*, combinando dois ritmos andinos (vidala e baguala), procura evocar a dramaticidade, solidão e aridez dos Altiplanos para expressar o pedido de perdão através do solo de tenor. O *Gloria*, em compasso binário e modo menor, utiliza um dos mais populares ritmos latinoamericanos, o Carnavalito, para proclamar o louvor a Deus. A parte tecnicamente mais difícil da missa é, sem dúvida, o *Credo*, uma Chacarera trunca, dança típica de Santiago del Estero. Seu ritmo emocionante e quase obsessivo sublinha a dramaticidade da linha melódica, dramaticidade esta reforçada pela constante alternância entre coro e solista, nesta profissão de fé. No *Sanctus* é retomado o Carnavalito, desta vez na forma boliviana, em compasso ternário e modo maior. Em Estilo

⁴O texto oficial da liturgia em Castelhana, traduzido por Osvaldo Catena, Alejandro Mayol e Jesus Gabriel Segado, foi aprovado em 1963 pela Comissão Litúrgica para a América Latina. É este o texto sobre o qual Ramírez compõe sua *Misa Criolla*. Ordinário é a parte comum da liturgia, com texto oficial próprio, é composta do *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Em música é o que costuma chamar-se de Missa.

⁵ O arranjo coral é da pena do Pe. Jesus Gabriel Segade, que, além de assistir ao compositor durante a criação da *Misa*, era também o diretor do coral da *Basilica del Socorro* na primeira gravação da obra.

Pampeano o *Agnus Dei* encerra a missa de maneira solene com um canto extremamente lírico executado pelo solista seguido de uma intervenção do coro manifestando o anseio pela paz. Outra gravação da Misa Criolla foi realizada pela própria Philips, na Espanha, em 1987, tendo como solista José Carreras e dirigida por Damián Sanchez, estando Ariel Ramírez ao piano e cravo.

Ainda na América Espanhola, três outras missas são dignas de nota, a *Misa Popular Nicaragüense*, a *Misa Popular Salvadoreña* e a *Misa Campesina Nicaragüense*, esta última que nos serviu de motivação para este artigo. Compostas com uma perspectiva diferente da *Misa Criolla*, essas três missas centro americanas são importantes por procurarem traduzir a TdL de maneira musical. Todas as três missas são em língua espanhola, não utilizando porém as traduções litúrgicas oficiais e contém não só o ordinário, mas também o próprio da missa. Na primeira edição das *Misas Centro Americanas*, publicada pelo Centro Ecumênico Antonio Valdiviesco de Managua e pelas Comunidades Eclesiais de Base de El Salvador, em 1988, encontramos já na apresentação notas sobre a importância das missas:

(...) el estudio de las “misas centroamericanas” es (...) sencillamente indispensable para quien desee conocer el alma del nuestro pueblo y la conmoción espiritual y teológica que se ha producido en su seno en los veinte últimos años. Es imprescindible también para comprender la profundidad de las transformaciones espirituales que se hallan en curso y que se reflejan en el conflicto centroamericano, donde nuestro pueblo ha dicho “basta” a la explotación y dominación externa que secularmente se le ha impuesto. (Vigil et Torrellas, 1988:sp)⁶

Nessa introdução é possível depreender que a preocupação das Missas Centroamericanas é ser um elemento pastoral eficaz, nas quais, além do aspecto litúrgico, o caráter catequético dos textos seja ressaltado através da música. A partitura é muito mais um registro da tradição oral das missas que uma orquestração fixa e determinante.

A *Misa Popular Salvadoreña* foi composta entre os anos de 1978 a 1980 por Guillermo Cuéllar, participante das comunidades de base de San Salvador. Tendo como subtítulo *Madura Lectura Historica de la Fe Cristiana*, esta, como as outras duas missas, pretende, através de seu discurso, mostrar a caminhada teológica da igreja latino americana, já inculturada e reflexo da encarnação do Cristo no pobre homem do povo. Nela também são usados ritmos e temas melódicos populares, os quais entretanto acabam eclipsados pela preocupação com o discurso teológico do texto. Em outras palavras, ainda que musicalmente calcada na expressão popular latino-americana, e mais especificamente

⁶ Sobre a notação trazida nesta edição é que nos baseamos para os comentários e análises deste artigo.

salvadorenha, o acento pretendido pela missa está muito mais em seu texto que no conteúdo musical da mesma, o que não a torna menor no conjunto das três missas Centro-americanas. No comentário a essa missa, feito por José Maria Vigil, na edição CAV-CEBES, podemos notar esta predileção pelo texto:

La misa fue y sigue siendo un instrumento pedagógico y concientizador. Y sigue siendo hoy una pieza maestra de la espiritualidad liberadora del pueblo salvadoreño. Es por ello un texto privilegiado para estudiar, para analizar, para acercarse a esta espiritualidad liberadora.(Id: 17)

Importante e inegável o papel desempenhado por essa missa no que diz respeito ao texto da mesma, entretanto é lamentável que nem uma linha sequer é reservada nessa edição a uma apreciação musical da obra, que consegue, ainda se mantendo popular, trazer arranjos corais que valorizam sobremodo os temas populares de cada trecho da missa.

A *Misa Popular Nicaragüense* composta em fevereiro de 1968 por Manuelito Dávila, ajudado por Angel Cerpas e Juan Mendoza é toda feita sobre ritmos populares nicaragüenses e a letra foi elaborada pela comunidade da Paróquia de São Paulo Apóstolo de Manágua. Rapidamente se espalhou por várias igrejas da Nicarágua, sendo logo em seguida proibida pelo Vaticano por trazer no Credo a expressão “Jesús nació de nuestra gente”. Essa missa tem o mérito de anteceder teologicamente muitos desdobramentos do Concílio Vaticano II na América Latina, propostos pela Conferência de Medellín em 1968.

Composta em 1975 por Carlos Mejía Godoy, a *Misa Campesina Nicaragüense*, mote para este artigo, também emprega elementos da música popular em sua estruturação. Nesta tarefa, colaboraram com o compositor, antigos membros do Grupo Gradadas, que se dedicava à música popular latinoamericana, especialmente nicaragüense, até ser dispersado durante a ditadura de Somoza em 1974. Além dos elementos musicais populares, chama a atenção nessa missa o texto do *Gloria*, que, numa referência direta ao Salmo 150, proclama que o louvor a Deus é feito com os instrumentos e danças próprias daquele povo. Citamos aqui a estrofe inteira, jóia de poesia popular e documento etnomusicológico:

Hoy te glorificamos Señor, con las marimbas,
con los violines de ñámbar, sonajas y atabaques,
con chirimillas, quijongos y sambumbias,
con las danzas nativas de Subtiava y Monimbó.

A estrofe nos dá a natureza do *instrumentarium* da missa, todo este da tradição nicaragüense, além de também ressaltar que na dança nativa é que se encontra o louvor a Deus.⁷

No Brasil, várias são as composições que visam integrar o caráter autóctone da cultura à espiritualidade da Igreja brasileira, as quais trataremos aqui sem aprofundamentos analíticos, apenas como fundamentação de nossa argumentação seguida.

Início pela Missa Nordestina, do baiano Lindembergue Cardoso, composta em 1966. Utilizando o texto do ordinário traduzido para o português, com algumas adaptações no Glória e no Credo, Lindembergue compõe uma verdadeira *missa solemnis*, para coro a quatro vozes e percussão, inegavelmente de acordo com as formas musicais nordestinas. A presença constante do modalismo típico da música nordestina é outra marca dessa missa, além, é claro, do ritmo, que muitas vezes é um xote ou um baião explícitos. A composição de Cardoso, utiliza ainda um tecido harmônico extremamente complexo, rico em dissonâncias típicas do discurso musical de sua época.

Outra composição litúrgica com características étnicas, ainda do Nordeste, é a Missa em Aboio, de Pedro Marinho, gravada em 1969 pelo Coral Ars Nova sob a regência do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Nessa missa encontramos mais uma vez o modalismo próprio do Nordeste, neste caso com influência inegável da cantoria dos cegos; as sétimas, extremamente bem trabalhadas, marcam a harmonia da peça, que também é enriquecida na trama contrapontística com uma série de imitações. No ritmo a presença de síncopes demonstra outra característica brasileira da obra. O título da missa esconde um pouco de sua riqueza, sua música vai muito além do aboio⁸, é uma verdadeira representação do espírito musical popular nordestino fecundando as formas litúrgicas. Outro mérito de Marinho é sua intenção real de fazer música sacra e não simplesmente música formatada aos textos da missa. Apesar da grande sensibilidade ao caráter popular da música, Marinho ainda compõe para o texto latino, num momento em que o vernáculo mostrava-se uma necessidade para a liturgia.

Ainda do Nordeste temos a Grande Missa Nordestina, do pernambucano Clóvis Perreira, gravada pela orquestra e coro da Universidade Federal da Paraíba, no dia 1º de outubro de 1978, dirigida pelo próprio compositor. Essa peça, de uma envergadura maior que a anterior, mostra uma grande riqueza composicional, utilizando vários elementos da música nordestina. Ela se

⁷ Estudo aprofundado e metucioso das missas étnicas na Nicarágua, encontramos no artigo de T.M Scruggs, premiado pela Sociedade Internacional de Etnomusicologia. Este autor se dedica há tempos ao estudo da música na Igreja nicaragüense e neste artigo argumenta se esta inculturação, a que ele dá o nome de indianização, não seria na verdade uma reindianização, levando-se em conta o caráter sincrético do catolicismo. Cf: (Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and "Folk Masses" in Nicaragua. In: World of Music. 47(1): 91-124.

⁸ Aboio é o nome que se dá a cantos e interjeições com que se conduz o gado, muito comum no Nordeste Brasileiro.

distancia um pouco do aspecto da inculturação quando prefere uma instrumentação orquestral tradicional, não se valendo de instrumentos nordestinos, e também perde em popularidade dada a dificuldade de sua execução, porém reserva o caráter brasileiro de maneira distinta.

A estrutura melódica do *Kyrie* é toda centrada nas escalas nordestinas e seu ritmo é apoiado na “Dança dos Caboclinhos”. No *Gloria* a influência Ibérica, herança Colonial, é incontestável - em certos momentos o tratamento dado aos violinos lembra o modo de se tocar a rabeca. No *Credo* podemos logo nos primeiros compassos ver as Cantigas de Cegos retratadas com clareza; em alguns momentos do *Credo* ainda é possível remetermos às bandas de pífanos. No *Sanctus* a estrutura do *Kyrie* é retomada com algumas alterações em virtude da especificidade deste momento na liturgia. No *Agnus Dei* o aboio é o motivo central empregado pelo compositor. Por todas estas características a Grande Missa Nordestina é indubitavelmente uma composição genuinamente inculturada à realidade brasileira, apesar de também utilizar o texto latino.

Merece destaque a Missa do Morro⁹, de Pierre Sanchis, celebrada pela primeira vez em dezembro de 1965 em Salvador, Bahia, na basílica de São Bento, por ocasião de uma formatura. Trata-se de uma Missa com ritmos e temas melódicos inspirados no Candomblé e que utiliza, como instrumentação, coro em uníssono (com algumas poucas divisões de vozes, em cadências, principalmente), solista, atabaques, agogôs, berimbaus e violão. Possui melodia simples e fluente e uma harmonia despreziosa - a música é quase monotônica, em Ré maior - a riqueza rítmica, entretanto, destaca-se em toda a obra. Utilizando o texto litúrgico em português a Missa é composta do “Senhor Tende Piedade”, do “Glória”, do “Santo” e do “Cordeiro de Deus”. No “Senhor Tende Piedade” o solista invoca as Pessoas da Trindade num pequeno melisma e é respondido pela assembléia e coro com uma melodia que se repetirá todas as vezes que a expressão Tende piedade de nós aparecer na Missa. No “Glória” também se alternam solista e coro/assembléia com eventuais interlúdios de percussão. No “Santo”, o solista entoia Santo, Santo, Santo lentamente e com um acompanhamento bastante sóbrio da percussão e é imediatamente seguido pelo coro/assembléia com a mesma invocação; a seguir o coro canta vivamente Santo é o Senhor, Deus do universo. Céus e terra estão cheios de sua glória. Há então uma divisão de vozes nas palavras Hosana nas alturas e volta o solista cantando o Bendito aquele que vem em nome do Senhor, desta vez numa marcha-rancho, ritmo este revestido de certa solenidade dentre os ritmos brasileiros. O “Cordeiro de Deus” retoma os temas do “Senhor Tende Piedade”.

A afirmação de que merece destaque a Missa do Morro é porque se trata de uma composição revestida de aspectos musicais genuinamente brasileiros e por essa razão tem condições de expressar vivamente a espiritualidade do povo. Sem dúvida trata-se de uma composição de inspiração e originalidade ímpar.

⁹ A Missa do Morro foi executada mais recentemente, três vezes, entre 1998 e 99, pelo Coral Cura d’Ars do Seminário Arquidiocesano Santo Antônio de Juiz de Fora, Brasil, sob minha regência.

Além de bem feita e familiar é também acessível pois lança mão de instrumentos bem próximos das comunidades e tem uma estrutura não tão complexa que permite sua execução por coros amadores.

Com o adjetivo de “popular” e “brasileira” surgiram também neste período algumas composições do Padre carioca José Alves, então sinônimo de canto popular na liturgia. Sua Missa Nossa Senhora do Brasil é um bom exemplo de seu trabalho. Publicada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, a partitura “para 3 vozes iguais e Assembléia” denota a preocupação do compositor em fazer uma música que seja acessível à comunidade e que ao mesmo tempo apresente uma elaboração técnica, tudo isso ainda afeito à preocupação com a inculturação. Nota-se uma linha melódica de fluência tipicamente carioca.

Uma outra composição digna de nota é a Missa dos Quilombos, composta entre 1980 e 1981 por Milton Nascimento, com os textos de D. Pedro Casaldáliga (bispo da Prelazia de S. Félix do Araguaia) e Pedro Tierra. Como o próprio nome, diz a Missa dos Quilombos pretende celebrar a luta dos negros por liberdade e igualdade, no passado e no presente, para isto retoma temas musicais afro-brasileiros, com vozes, violões, percussão, saxofone, piano, bateria e baixo elétrico. O texto do ordinário não é o oficial da Igreja, mas um conjunto de verdadeiras composições poéticas que, assim como o próprio, ressaltam o caráter específico desta missa. A primeira apresentação da Missa dos Quilombos foi no Recife em 1981, quando além de D. Pedro Casaldáliga, celebraram também D. Helder Câmara e D. José Maria Pires. Em 1982 foi celebrada novamente na Igreja N. S. Mãe dos Homens, no Caraça, Brasil, acontecendo aí também sua gravação pela Ariola, e em 1992 foi celebrada no Santuário de Santiago de Compostela na Espanha e em Belo Horizonte, comemorando os 500 anos da chegada de Colombo na América. Em 1995 a gravação da Ariola foi remasterizada para CD e foi lançada neste formato como edição especial contra o trabalho escravo.

Do paulista Oswaldo Lacerda, há a Missa a Duas Vozes. A melhor referência a ela está na Revista Liturgia e Vida de julho/agosto de 1966.

A missa de Oswaldo Lacerda (...) parte de uma utilização consciente das características melódicas do canto popular, como elemento básico para a formação de um estilo litúrgico brasileiro. (...) Resulta de excelente efeito o tratamento polifônico da melodia viva e sincopada do Hossana (sic), no Sanctus, com sua afinidade rítmico-melódica com o motivo gaúcho do balaio, enquanto no Agnus-Dei as duas vozes espreguiçam nas inflecções (sic) bonitas da modinha, com um leve movimento rítmico de marcha-rancho. A partitura registra ainda outra experiência interessante (...): um ousado duo caipira, completamente destituído, porém, de qualquer sentido anedótico ou pitoresco, conduzindo o texto seríssimo do Credo.(Enout, 1966:47)

Pelo teor do comentário deve trata-se de uma composição que expressa muito bem a brasilidade em sua música, respondendo aos apelos de uma nova música inculturada para a Igreja.

Outros exemplos de missas étnicas surgiram em África e Europa, no entanto me limitarei a esses exemplos latino-americanos, pois neste sub-contidente pretendo centrar a reflexão do artigo. A relação e descrição foi um pouco exaustiva, porém ela se justifica para que fique demonstrado que este modelo de composição etno-litúrgica não foi apenas um fenômeno sujeito à moda, mas uma verdadeira escola de composição, com princípios e fundamentação musical e teológica, que passamos a apontar no tópico seguinte.

3 – A teologia que conduziu às Missas Étnicas.

Já desde meados dos anos 1940 uma grande reflexão no seio da Igreja Católica no que diz respeito à prática litúrgica tem início. Nas palavras de Martimort:

Antes de 1940 a preocupação era colocar a liturgia existente ao alcance do povo e promover o canto gregoriano; posteriormente compreendeu-se claramente que era necessária uma reforma dos ritos feita em profundidade e a introdução parcial da língua vernácula na celebração. (Martimort, 1988a:84)

O chamado Movimento Litúrgico deu os primeiros passos no que diz respeito a uma reforma litúrgica que culminaria no Concílio Vaticano II, que abriu suas reuniões exatamente tratando da Liturgia e promulgando a Constituição *Sacrosanctum Concilium*, a sua primeira, no dia 4 de dezembro de 1963.

Muitas novidades trouxe para a música litúrgica o Concílio; a ela é dedicado um grande capítulo na Constituição *Sacrosanctum Concilium* e logo após também é promulgada a Instrução *Musicam Sacram* pela Sagrada Congregação dos Ritos que estabelece as normas principais acerca da prática da música sacra. As principais novidades são: a permissão do vernáculo na liturgia e, portanto, na música, e a possibilidade de se incluir outros instrumentos e outras formas musicais na Igreja, espaço este antes reservado ao órgão, ao canto gregoriano e a polifonia no estilo palestriniano. Esta abertura motivou muitos compositores a fazerem uma nova música sacra que, principalmente, fosse mais próxima da realidade dos fiéis. Surgem assim o que chamei em outros textos de composições etno-litúrgicas, quer dizer, músicas destinadas ao culto católico com características dos povos onde se encontra inserida a Igreja, música

litúrgica inculturada. Estas novas composições se fundamentam no que diz a supracitada Constituição Conciliar sobre a Liturgia em seu artigo 119:

Quando se encontram em algumas regiões, principalmente nas missões, povos que tem uma tradição musical própria, a qual desempenha importante função em sua vida religiosa e social, deve-se tomar em devida conta essa estimacão da música e dar-lhe um lugar conveniente, tanto para lhes formar o senso religioso, quanto para adaptar o culto à sua mentalidade, de acôrdo com os artigos 39 e 40(SC).¹⁰

O gênero de música sacra que mais se valeu desta concessão foi a Missa. Em várias partes do mundo surgiram Missas Étnicas muito ricas, seja no que diz respeito a sua espiritualidade, seja na qualidade musical das mesmas.

Sem dúvida, foi a perspectiva de *aggiornamento* proposta pelo Papa João XXIII, resultando no Concílio Vaticano II, que tornou possível o surgimento da expressão estético-religiosa das Missas Étnicas. Este processo de revisão e reinterpretação do que significa a música na liturgia, iniciado antes do Concílio com o Movimento Litúrgico, teve como resultado uma verdadeira revolução para a Igreja com a Constituição *Sacrosanctum Concilium*.

Para a América Latina, devem-se incluir como continuadoras da reflexão pastoral do Concílio as Conferências do Episcopado Latino-americano, especialmente aquelas de Medellín (1968) e Puebla (1979). Estas conferências foram catalisadoras de um amadurecimento da reflexão teológica latino-americana, elaborada neste próprio continente. Este é um período de fecunda produção teológica e prática pastoral, mostrando uma Igreja com rosto latino, pobre, oprimido, enfim, uma Igreja Encarnada, inculturada e libertadora.¹¹ O nome deste pensamento teológico: Teologia da Libertação (TdL).

Uma nova hermenêutica, de chave dialético-marxista, procura na TdL interpretar a encarnação como sinônimo de opção pelos pobres, portanto também destes emana a salvação, já que Cristo se faz pobre com os pobres. O Êxodo é lido como a caminhada do povo sofrido em busca da libertação da opressão. A expressão popular da experiência cristã é o que tonifica a comunidade, não mais vista apenas como um ponto de encontro, mas como um verdadeiro sinal do Reino de Deus. Um cântico muito popular das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) diz:

Eu sou feliz é na comunidade

¹⁰ Concílio Vaticano II. Constituição Apostólica *Sacrosanctum Concilium* sobre a S. Liturgia. Art.119. Documentos Pontifícios 144. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1989. Os artigos 39 e 40 desse documento tratam da adaptação da liturgia às tradições e índole de cada povo.

¹¹ Não é nosso objetivo aqui aprofundar no tema Teologia da Libertação. Apenas como referência, nos valem da obra de LIBANIO, João Batista. *Teologia da Libertação*. Roteiro didático para um estudo. São Paulo: Loyola, 1987.

Na comunidade eu sou feliz
A nossa comunidade se reúne todo dia
E a nossa comunidade se transforma em alegria.
Nós cantamos um bendito, depois um pelo sinal
Um lê o Evangelho e todos vamos comentar.
Os pobres fizeram um plano: isto eles querem ganhar!
Lutar pelos seus direitos para a vida melhorar.

Este cântico é um bom resumo da hermenêutica libertadora e do entendimento do que é comunidade. Ao mesmo tempo nos fornece, como em algumas estrofes de missas étnicas que citamos acima, este entendimento de que o canto pastoral é aquele que emana da comunidade, do “Povo de Deus”. O cântico fala de cantar benditos, expressão da religiosidade popular brasileira, manifesta em música, com instrumentos populares.¹²

Um outro aspecto muito marcante desta teologia é o reconhecimento do “outro” como face viva do Cristo, especialmente do “outro” sofrido. Na América Latina este rosto se fez ver no negro e no índio, marcados pela opressão histórica da escravidão e do extermínio. Assim, uma valorização evangélica da Encarnação nestes povos trouxe também uma nova expressão para a Igreja. Nas palavras de Gustavo Gutiérrez:

Na América Latina, os velhos povos indígenas fizeram ouvir sua voz de protesto pelos maus-tratos recebidos ao longo de séculos. Mas também elevaram a voz para enriquecer outros com a abundância de suas culturas, o amor pela terra fonte de vida, a experiência do seu respeito pelo mundo natural e seu sentido comunitário, a profundidade de seus valores religiosos e o valor de sua reflexão teológica. Com os matizes próprios de cada caso, algo semelhante ocorre com a população negra de nosso continente, assim como com a nova presença da mulher, especialmente da que pertence aos setores marginalizados e oprimidos. Isso levou a um fecundo diálogo entre diferentes pontos de vista teológicos. (Gutiérrez, 2003:52)

É neste ambiente teológico-pastoral que nascem as missas étnicas que acima comentamos. Nada mais natural que tivessem como preocupação a expressão musical também encarnada, aquela do povo pobre latino-americano. As perguntas que nascem aqui são as seguintes: qual é esta “música do povo”? Onde encontrar esta “música popular”, verdadeira expressão do povo? Quais as bases etnomusicológicas dos compositores das missas étnicas? Inculturar sim, mas em qual música?

¹² Outro canto conhecido dizia: “de repente nossa vista clareou, e descobrimos que o pobre tem valor”.

4 – Raízes Estéticas das Missas Étnicas

Para se entender as raízes estéticas das missas étnicas é preciso recuar um pouco na história da música na América Latina e remontarmos a um movimento que, apesar de disforme temporal e geograficamente, tem suas origens e marca a produção musical do sub-continente desde fins do século XIX: o Nacionalismo Musical.

Gerard Béhague, em sua obra *Music in Latin America: an introduction*, comenta:

In the first half of the twentieth century, the most significant single phenomenon in Latin America was the rapid growth of nationalism in the social and political development of the continent. Music, as one aspect of culture, did not escape this salient feature of contemporary life. (...)

However, Latin American musical nationalism has never been defined to the satisfaction of all (...). (Béhague, 1979:124)

O surgimento deste movimento estético, conforme aponta Béhague, ocorre de forma muito irregular nos países da América Latina, tendo em comum o fato de estarem profundamente associados à chegada do modernismo artístico e, por que não falar assim também, à ascensão destes países à modernidade, refletida em mudanças sociais fortes. Assim, por exemplo, o México conhece o início de seu nacionalismo musical após a Revolução Mexicana, que começa em 1910, e tem como nome mais significativo deste período Manuel Ponce, precursor de elementos nacionais na música mexicana, seguido por Carlos Chávez, no período pós-revolucionário.

Já no Brasil, costuma-se chamar de Nacionalismo Musical ao movimento surgido após a Semana de Arte Moderna de 1922, que atingiu todas as artes no Brasil. Neste movimento, artistas, pesquisadores, compositores, escritores, empenharam-se em encontrar uma arte genuinamente brasileira, uma música que representasse a "alma brasileira" e seus caracteres mais notáveis.

Ainda que tenha sido Villa-Lobos (1887-1959) o nome que está diretamente associado ao surgimento do nacionalismo na música brasileira, nos últimos anos do século XIX compositores que estavam na Europa escreveram músicas com o que poderíamos chamar de elementos de brasilidade. Ainda não se tratava de algo como um movimento, mas era mesmo ainda uma cópia de uma diretiva européia, que neste período começa a valorizar e a formular um certo nacionalismo na produção musical. Renato Almeida, em sua *História da Música Brasileira*, afirma que "(...) desde Carlos Gomes, e mais precisamente depois de Alexandre Levy e de Nepomuceno, a preocupação por uma música brasileira começou a manifestar-se." (Almeida, 1942:394)

As transformações históricas da sociedade brasileira aliada à multiplicidade estilística e de recursos técnicos da linguagem musical provocaram o surgimento de uma série de escritos, ensaios, críticas jornalística e histórias da música, por vários autores (Renato Almeida, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Mario de Andrade, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez) proclamando a autonomia da obra musical brasileira. Estes textos funcionaram como um programa modernista de construção de uma música brasileira moderna, como um projeto com vistas a criar uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista, com as especificidades rítmicas, melódicas e tímbricas.

Essa discussão conduziu a fortes debates sobre o conceito de identidade nacional; sobre o papel do folclore como símbolo da fala do povo, e que portanto deveria ser investigado e pesquisado com rigor, para ser posteriormente aproveitado temática e tecnicamente pelo artista erudito; e sobre o critério metodológico do nacionalismo brasileiro frente às modernidades européias.

Assim, de um lado as pesquisas do folclore (danças brasileiras, festas populares, cantos étnicos) e a sua assimilação, consciente ou não, pelos nacionalistas, e de outro, os contatos de Villa-Lobos, por exemplo, com a mentalidade das camadas sociais suburbanas, na década de 1910, participando vivamente das serenatas, roda de choro e danças populares, e ainda de um terceiro lado, a convivência cada vez maior com estruturas polifônicas e polirrítmicas e o emprego de novas combinações sonoras; conduziram a definição de traços do mosaico delineador do rosto musical brasileiro.

No Brasil, a opção pelo folclore determinou toda uma revisão do conceito de modernidade e promoveu uma releitura do que é erudito na música. Uma série de trabalhos de coleta de material folclórico (Luciano Gallet, Roquete Pinto, Mario de Andrade) e ensaios de análise deste material serviram de base para compositores que introduziram este aspecto em suas composições.

Mario de Andrade, em seus textos, apontava, ainda que implicitamente, para o surgimento de um "messias da música" brasileira, como uma metáfora do autor que fundamentar-se-ia completamente no som brasileiro. Na realidade, Mario de Andrade, Renato Almeida e o próprio Villa-Lobos se autodefiniram como profetas da missão de valorizar a cultura popular e resgatar as tradições para fazer com elas a modernidade brasileira.

(...) impulsionados por um espírito salvacionista, passaram por cima de divergências secundárias, empenhados no resgate das tradições populares, que a seus olhos corriam o risco iminente de desaparecimento, frente à crescente modernização da sociedade, ao êxodo rural, ao avanço da industrialização, às rápidas mudanças nas relações sociais e nos modos de vida.(Souza, 1991:3)

Criou-se um mito de um "espírito nacional" e de uma população irmanada por um mesmo sentimento e uma mesma expressão musical, em outras palavras, criou-se uma imagem de cultura brasileira. O movimento Nacionalista construiu uma imagem de nação e a fez com que os próprios brasileiros a assimilassem e admitissem como autênticas.

Assim, no movimento Nacionalista, a música deveria refletir temática e tecnicamente as mais diversas falas populares para que se encontrasse o verdadeiro som brasileiro, conservando contudo uma universalidade e ocidentalidade.

Fica evidente portanto que o critério nacionalista da música brasileira estava portanto em sua filiação ao folclore, ao popular. Citando Mario de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, podemos compreender o que a geração de 22 definiu como nacional:

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação (...) O critério historico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (Andrade, 1972:20)¹³

Mario de Andrade empreende então uma verdadeira pesquisa etnomusicológica, apontando quais são estas características da música popular que devem nortear o compositor da construção desta Música Brasileira, com maiúsculas. Diz taxativamente o pesquisador: "O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore." (Andrade, 1972:29) Para que se soubesse o que é este folclore, Mario de Andrade empreende viagens pelo Brasil, registrando o folclore musical nacional e, após analisar o material colhido, observou quais as constâncias rítmicas, melódicas, polifônicas e instrumentais típicas desta música, definindo-as como parâmetros para uma verdadeira música brasileira. Curiosamente conclui Mario de Andrade: "o critério atual da Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social", diz isso porque compreende que estas características que depreende estão profundamente relacionadas a um primitivismo, que a seu ver não é de caráter estético, porém social. Curiosamente a fundamentação estética para a prática da música litúrgica no Brasil no pós Vaticano II e especialmente vinculada à TdL, assimilou de maneira forte estes princípios modernistas de categorização do que é música do povo.

Os principais renovadores da música litúrgica brasileira, que abriram as portas da Igreja Católica no Brasil para o elemento étnico o fizeram se baseando completamente nas diretrizes marioandradianas. Duas obras são testemunho

¹³ na citação manteve-se a grafia original.

desta filiação, a primeira delas do Pe. José Geraldo de Souza, publicada na coleção *Musica Sacra* da Editora Vozes, que tem como título *Folcmúsica e Liturgia* (subsídios par ao estudo do problema) (Souza, 1966). Nesta obra, o salesiano faz um levantamento de como os documentos pontifícios, desde o *Motu Proprio* de Pio X até aquela data (1966), haviam tratado a questão da música folclórica na Igreja. É notável como estes documentos acompanham as reflexões advindas do Movimento Litúrgico, que por sua vez, caminha *pari passu* às movimentações modernistas de um nacionalismo musical. A segunda, *Música brasileira na Liturgia*, data de 1969, e traz uma coletânea de estudos realizados nos encontros nacionais de música sacra, promovidos pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), de 1965 a 1968 (VV.AA, 1969) 14. Seus autores foram os expoentes da inculturação da música brasileira, Cônego Amaro Albuquerque, Pe. Nicola Vale, Pe. Geraldo de Souza, o compositor, herdeiro do nacionalismo modernista, Oswaldo Lacerda (este mesmo autor de uma missa que comentamos acima), e o Cônego José Alves de Souza, outro compositor de música litúrgica inculturada. O que se nota nesta obra é a elaboração de um verdadeiro projeto ideológico totalmente calcado naquela mentalidade advinda do modernismo de definição do que é o verdadeiramente brasileiro. E aqui o que é, a nosso ver, o mais interessante. Um projeto profundamente Moderno, este do nacionalismo musical - no sentido de que realizado com base em pesquisas e análises, calcado em uma realidade social, altamente crítico em relação ao estranho ao povo, resultante de um processo racional de definição de parâmetros - associado a uma teologia também Moderna, como a TdL, mas que aponta para a pré-modernidade (que Mario de Andrade chama de “primitivismo”) como critério. Em pleno processo de urbanização acelerado, modernização tecnológica e econômica, volta-se os olhos para um Brasil pré-moderno e rural no que diz respeito à cultura.

5 – As crises de um modelo

Como já apontamos acima, os anos de 1960 viram um novo influxo no que diz respeito à maneira com que as religiões institucionalizadas se situavam no mundo, especialmente no ambiente cultural da América Latina. A expressão da teologia política conhecida como Teologia da Libertação levanta-se em seu discurso social protestando contra o poder centralizador da Cúria Romana e conclamando uma igreja mais afeita a modelos democráticos e comunitários, confundindo, de certa maneira, sua pregação com o discurso do socialismo utópico marxista. Um dos maiores nomes desta Teologia Política, o Professor da Universidade de Münster, na Alemanha, Johann Baptist Metz, formula de

¹⁴ Esta mesma obra foi republicada pela Editora Paulus no ano de 2005, na coleção *Música e Liturgia*, também como Vol II. Esta coleção é resultante dos Encontros do Grupo de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB. A sua republicação seguiu-se caloroso debate neste Grupo de Reflexão sobre as propostas do livro, 36 anos após sua publicação.

maneira categórica este novo caminho que deve trilhar a Igreja em sua obra “Para além da religião burguesa”. Neste livro aponta a necessidade de a Igreja católica afastar-se de modelos burgueses de organização, pois estes modelos são na verdade o oposto do Reino de Deus (Metz, 1981).

Neste período, diversos países da América Latina viviam regimes políticos militares de exceção, de inspiração direitista (com exceção da Cuba recém investida no universo do socialismo histórico), e movimentos de libertação nacional de cunho socialista e comunista, apoiados pela antiga URSS, provocavam desde manifestações pacíficas por democracia até luta armada guerrilheira para desestabilização das ditaduras. Estes grupos, curiosamente, viram uma religião, até então considerada “ópio do povo”, tornar-se cada vez mais engajada nas causas de esquerda, com um discurso quase comunista e propondo práticas de vida comunitária socialista utópica.

Este socialismo utópico, no entanto já era visto por seus próprios defensores como passível de reformulação. Em 1962 a Declaração de Port Huron, documento fundador da Nova Esquerda, já se mostrava bastante duro com o socialismo de Estado e não deixou de criticá-lo como alternativa ao modelo capitalista de direita. Assim, em fins da década de 1960 até o início de 1980, o que tínhamos era, ao mesmo tempo uma crítica nascente ao socialismo como até então realizado, principalmente nos países do leste Europeu; uma visão utópica e messiânica de um socialismo religioso cristão, confundido com o conceito de Reino de Deus, advindo da Teologia da Libertação; uma reconfiguração dos regimes ditatoriais latino-americanos, resultado não apenas da luta da esquerda, mas também de crises e mudanças de paradigmas internos destes regimes.

Enfim, um panorama propício para a realização do que a Igreja Católica na América Latina vinha vislumbrando como modelo eclesial, a saber, menor dependência de Roma e conseqüente flexibilização hierárquica, desmonte da Instituição Igreja Católica como centro de poder e reflexo da sociedade burguesa, constituição de comunidades menores, onde o alcance social da igreja seria redimensionado, não mais querendo-se apoteótico, supracultural e universalista, porém atento às diferentes culturas e grupos, por menores que fossem. Este processo denominado inculturação abriu espaços para experiências litúrgicas diferenciadas, como as missas étnicas, não presas ao Cânon romano, e também a interpretações doutrinárias dentro de uma perspectiva mais cerca da cultura do crente que do a priori teologal, ditado pela hierarquia.

Esta crise institucional não foi exclusividade da Igreja. Como dito acima, os regimes, os críticos dos regimes, os modelos de mercado como um todo também viveram neste período profundas convulsões internas indicando para a necessidade de um repensar de paradigmas, visto a fragmentação das hegemonias até então dadas como seguras. É neste contexto que surge um novo movimento de articulação mundial que recebe o nome de Globalização, filho direto da crise de hegemonias e do colapso do socialismo de Estado no leste

européu, terminando assim com o bipolarismo típico dos anos de Guerra-Fria. Esse movimento é como uma vitória daqueles todos que de alguma forma protestavam na década de 1960. É como se a história tivesse dado razão a todas as críticas.

No entanto a fragmentação resultante deste desmonte de macroculturas, de instituições e regimes atingiu também (ou também havia iniciado) em outras instâncias, principalmente no mercado, no trabalho e na religião privada.

A mudança nas relações e condições de trabalho atingiram primeiramente a vida das famílias, que se viram obrigadas a uma reestruturação radical de valores, resultante da instabilidade profissional, do ingresso cada vez mais crescente da mulher no mercado de trabalho, do questionamento dos valores de educação, familiar e escolar, que vinham sendo praticados até então.

A menina dos olhos da Globalização, um mundo sem fronteiras, uma era global, ainda que belo idealmente, provocou outro fenômeno em proporções e fundamentações que o mundo não havia visto até então, uma onda migratória sem limites temporais ou espaciais, constituindo uma malha cultural cada vez mais ampla, porém tênue, porque desvinculada de comunidade. Esta última instituição, louvada pela Teologia da Libertação como instância básica da igreja (denominada Comunidade Eclesial de Base na Teologia da Libertação) se vê desmantelada, visto que o valor do “seguir em frente”, do não se acomodar, do buscar sempre mais, sem se estabelecer, do correr em busca do sucesso, é a palavra de ordem do “novo homem”.

Esta nova concepção de igreja nascida da Teologia da Libertação se vê, desta forma, defrontada com uma séria questão que é consequência inesperada de sua própria ação crítica. Imaginava-se que a destruição ou crítica da suprainstituição, representada pela Cúria romana, geraria automaticamente a comunidade de base. O problema surge quando se percebe que o processo de “desmantelamento institucional” atingiu a vida do homem como um todo, em especial naqueles fatores apontados acima: o trabalho e a religião privada.

A pergunta que se surge para a Igreja é: qual homem consegue prosperar em condições sociais instáveis e fragmentárias? Ou qual comunidade consegue sobreviver em instabilidade e fragmentação constante?

6 – O advento da cultura Pop, ou de uma nova ordem “desordenada”

A proposta eclesial e teológica nascida desta crise é defrontada com alguns desafios inerentes a esta nova condição social, ou seja a Igreja se vê desafiada a cuidar das relações de curto prazo, proporcionar uma compreensão do homem para si mesmo nesta nova dinâmica de rupturas constantes da história, nesta obrigação de migrar-se constantemente, seja de tarefa, de trabalho ou de lugar.

Comunidades organizam a narrativa da própria vida. Se a comunidade se fragmenta, a narrativa perde seu enredo. Como construir comunidade deixando o passado sempre para trás em busca de um sucesso, que neste novo modelo

sócio-econômico não é garantia de perenidade? A instabilidade de todas as instituições (leia-se aqui, empresas, igrejas, famílias, etc.) provoca uma desconstrução da narrativa ao invés de ser o fio condutor das narrativas individuais.

Alia-se a isso o reforço ao conceito de consumidor neste novo mercado, ou neste novo modelo de sociedade que passamos a chamar a partir daqui de omnicapitalista (Sennett, 2006).¹⁵ O Consumidor ganha um status *sui generis* nesta nova cultura, pois é ao mesmo tempo sujeito e objeto. É o motor do seu próprio sucesso e desenvolvimento, ávido por novidades, mais individual ou individualista que o sujeito moderno kantiano, que para atingir seu objetivo está disposto a abrir mão de seu passado como abre mão de seus bens antigos, mesmo os que ainda estão funcionando e são úteis, apenas em busca da novidade. Simultaneamente este sujeito é também o objeto desta nova cultura, que descobriu no ser-humano um bem vendável e portanto também necessitado de constante “aperfeiçoamento”, ou melhor dizendo, de constante mudança de roupagem mercadológica, necessitado de um “marketing pessoal”, de uma imagem, que não é a sua, mas a que quer vender, de acordo com as necessidades e aspirações do mercado.

Como as igrejas combinam isso, uma realidade omnicapitalista, com uma narrativa contínua que dá sentido à existência? Como combinar o perene da proposta de Salvação e de Reino de Deus, ansiado e esperado, com este novo modelo de indivíduo e de comunidade sem história?

Um outro nome para este momento de escolhas individuais, oposto àquele de construção de identidades amplas (nacionalismo) do modernismo, é pós-moderno. O marco deste pensamento é justamente a fragmentação, a indiferença ou mesmo desconfiança a todo discurso universal ou totalizante, além de uma ruptura com o sentido de continuidade e memória histórica. Assim, a filiação a uma tradição baseando-se em um porquê é inválida nesta lógica pós-moderna, avessa às interpretações teóricas de larga escala e pretensamente de explicação universal. Em outras palavras, o pós-moderno é quase uma reação à austeridade conceitual do moderno. O que importa é o episódico, o efêmero, o jogo, o fragmentário, o espetáculo.

As conseqüências estéticas e teológicas disso são portanto facilmente deduzíveis. Em virtude da facilidade de combinação de símbolos de códigos díspares ou mesmo de múltiplas significações, mesmo à custa de disjunções ou ecletismos, obedecendo apenas o “gosto do consumidor” conduziu, no que diz respeito à religião, ao que Paul Heelas chamou de “Disneylândia espiritual” (Heelas, 1998). Uma desregulamentação da religião, ou uma transformação da religião (aqui entendida como sinônimo de macronarrativa) em religioso. O Êxodo se dá de forma inversa ao proposto pela TdL, vai-se do público para o privado, e o religioso passa a ser apenas mais um produto de consumo. Estes

¹⁵ Desta obra valemo-nos não apenas do conceito de omnicapitalismo como também nos baseamo para elaborar estas reflexões sobre como as mudanças econômicas estão moldando novos valores sociais e pessoais

produtos devem ser oferecidos de acordo com a capacidade que têm de provocar experiências.

O racional dá lugar ao sensorial, emocional. A verdade passa a ser “o que funciona para mim”. Isso leva a uma total desconexão entre crença religiosa e experiência espiritual.

A definição do que é ou do que não é religião não depende mais de uma instituição ou de uma tradição, já que a religião está desregulamentada. Surgem não apenas novas formas de religião, mas novas formas de viver a religião, nascidas da autonomia do indivíduo para operar combinações, que são eternas enquanto durar a experiência. A religião talvez se caracterize mais como um hibridismo efêmero que como uma tradição cultural.

Do ponto de vista estético a diferença não é grande. Uma reação à tradição cultural, a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e mesmo do caótico pautam a estética do pós-moderno. Esta estética do choque, da despreocupação com a profundidade metafísica moderna, da colagem, do kitsch, coloca a arte não como um valor perene, mas apenas como mais um objeto de consumo. O nome mais comum para esta arte: Pop. Seu principal meio de expressão: os *Happenings*.

Estes dois termos, mais que definições, são como uma rede de conceitos, uma rede que se tece e desconstrói constantemente, modificando sua configuração, sem uma continuidade histórica ou mesmo obedecendo padrões delimitáveis. Seguimos Pierre Restany na tentativa de explicação do que é a Pop art. Em *Os novos realistas*, Restany nos diz que Pop é abreviatura de Popular, e que “recobre atualmente todo o setor do realismo contemporâneo nascido de um novo senso da natureza moderna, industrial e urbana.” (Restany, 1979:131) O mesmo autor nos esclarece que o termo foi empregado pela primeira vez já em 1955 pelo crítico inglês Lawrence Alloway, tendo sido retomado em 1963 para caracterizar as novidades da arte norte-americana daquele período. Restany esclarece mais sobre o termo quando diz: “Entre o pop-corn e as pop-songs a América do Norte tinha necessidade premente de consumir a pop’art regada com todos os molhos e sem distinção de anterioridade.” (Restany, 1979:139)

Talvez o jogo com o verbo *to pop*, do inglês, nos ajude a compreender melhor o que significa este novo conceito em arte. O episódico, emergente e consumível, se tornam critérios para a arte. As palavras usadas por Restany corroboram a associação desta arte com o que falávamos acima sobre o omnicapitalismo: “necessidade premente de consumir”. Também o hibridismo e a ruptura com uma tradição são evidenciados por Restany quando diz que esta arte é “regada com todos os molhos e sem distinção de anterioridade”.

A expressão desta arte Pop ganhou o nome genérico de *happening*, e outra vez é em Restany que buscamos sua explicação:

À primeira vista poderia tratar-se de espetáculos de síntese, do desenrolar de uma ação complexa, gestual, sonora, luminosa,

mecânica, humana, animal dentro de um quadrou e de um cenário e segundo um roteiro mais ou menos vago. (...) são (...) acontecimentos, mas no sentido mais genérico da palavra, isto é, das coisas que acontecem tanto por sorte como por acidente. (Restany, 1979:251)

Nota-se como tudo isso está muito distante de um modelo pretensamente organizado, com uma estética definida e formalizada, como pretendida pelos modernistas, especialmente no que diz respeito à busca pelas raízes étnicas nacionalistas.

Os *happenings* não permitem mais a separação entre ator e expectador. O *performer*, termo utilizado para definir o protagonista do *happening*, não faz a arte para um expectador, simplesmente o ignora, por isso está distante do conceito tradicional de intérprete na arte. Não há uma disciplina a ser respeitada, a performance é para ser consumida e consumir. O *happening* é como:

Uma técnica da participação coletiva cuja justificativa prática constitui o fim em si: suscitar entre os assistentes uma simpatia ativa, fazê-los passar da receptividade à ação, criar neles e à volta deles as condições de uma participação possível. (Restany, 1979:252)

Os *happenings* operam como a grande celebração da individualização, como sinal do declínio da determinação institucional. Como efêmero por natureza não se esforça em sustentar ou continuar valores, crenças, ou mesmo descrenças. Isso suspende definitivamente os padrões de autoridade para um juízo estético (e também teológico. Enfim para qualquer tipo de juízo). Só se pode julgar o espetáculo em termos de quão espetacular ele é. Aqui só há a experiência, e ela não é mais mediada por nenhuma narrativa, instituição ou tradição.

Como então representar o eterno e perene da revelação e da encarnação em meio ao caos? Como construir a comunidade onde só há o indivíduo? Como ouvir e cantar o “canto do povo da terra”, do “povo de Deus”, quando cada um é consumidor e quer o produto que lhe agrada mais?

7 – Seria o Pop um “Sinal dos Tempos”?

Em 1990, o grupo de rock brasileiro Engenheiros do Hawaii, lançava disco intitulado O Papa é Pop, trazendo neste a canção homônima de Humberto Gessinger, cantor do grupo. Reproduzo aqui alguns versos desta canção:

Todo mundo tá revendo
O que nunca foi visto
Todo mundo tá comprando
Os mais vendidos..
(...)
E ninguém tá salvo...

Todo mundo tá relendo
O que nunca foi lido
Tá na Caras...
Tá na capa da revista...

O Papa é Pop!
O Papa é Pop!
O Pop não poupa ninguém
O Papa levou um tiro
À queima roupa
O Pop não poupa ninguém...

Uma palavra
Na tua camiseta
O planeta na tua cama
Uma palavra
Escrita a lápis
Eternidades da semana..
(...)
Toda catedral é populista
É pop
É macumba prá turista
(...)

O grupo tinha razão. De fins da década de 1950, período das primeiras manifestações de uma arte com características pós-modernas, até hoje o pop não poupou ninguém na nossa cultura ocidental. E o mais incrível é que os paradoxos da canção são de fato constatáveis. Revê-se o que nunca foi visto e

relê-se o que nunca foi lido. Mas o mais importante dessa lógica: compra-se tudo, de preferência os mais vendidos. Tudo dura uma eternidade de uma semana.

As igrejas parecem também já ter assimilado esta lógica pós-moderna. Sim, o Papa é Pop, como também o são os pastores evangélicos e a Macumba. A revista *Veja*, de 12 de julho de 2006 trouxe matéria de 11 páginas, intitulada “Novos Pastores”, mostrando como a formação dos pastores de muitas igrejas evangélicas afasta-se cada vez mais da teologia e centra-se no aprendizado de técnicas de marketing e convencimento de público. A linguagem da igreja se confunde com a do mercado. A libertação (do pobre, da opressão, do sofrimento) dá lugar à Prosperidade (econômica e social), nome desta nova teologia.

Na Igreja católica a diferença não é muito grande. O espetáculo dá lugar á liturgia. O Pe. Marcelo Rossi foi pop e campeão de venda de CDs e aparições em programas de TV. Em seu esteio, outros se lançam no mercado como cantores de música gospel, pobre imitação do gênero norte-americano.

A reação a isso tudo parece muito mais acadêmica que pastoral, afinal, o modelo vêm dando resultados, transformando muitos padres em *pop stars*. Estes, mesmo sendo representantes da instituição, da tradição, da narrativa, criam sua própria religião, formam grupos privados, oferecendo o seu produto, como algo pessoal. Não são mais os organizadores das comunidades, mas vendem uma experiência, resultado de sua performance no altar, que não é mais um altar, mas palco. A liturgia, longe de ser o serviço divino da memória do sacrifício eucarístico, torna-se um show. A missa é vista como um produto: quanto mais “animada” e “emocionante”, melhor.

Mais do que nunca, esteticizou-se a prática religiosa, mas o fez com o *kitsch*. O ritual está mais para um *happening* que para uma liturgia. Todos são *performers* deste serviço religioso. O templo se transforma de espaço sagrado para pista de dança. Não há mais lugar para a música do povo, aquela pré-moderna, definida pelo modernismo. O que importa é provocar a experiência pessoal com Deus, sinal da migração da religião do público para o privado.

O jornal *Folha de S. Paulo*, de 9 de abril de 2006, em seu caderno *Ilustrada* traz um bom exemplo desta estética desta nova expressão teológica. Com o título, “Cristoteca louva a Deus em plena balada”, o artigo apresenta o grupo *electrocristo*, que dedica-se a cultivar a música eletrônica e promover as festas e *raves* católicas nesta *Cristoteca*, onde estilos como a *dance music*, *electro* e *trance*, comandadas por Djs, animam jovens. O mais interessante é que tudo isso precedido por uma missa. O conteúdo teológico dos textos destas músicas, distantes do valor da comunidade, do caráter libertador e atento à realidade social, característicos das músicas da TdL, em especial das Missa Étnicas, falam em sua maioria de um Deus particular e de uma experiência individual. O povo de Deus dá lugar à massa, que quer sentir os efeitos dessa

experiência no aqui e agora e não na história. E com isso, toda catedral vira populista e até o Papa é apenas mais um produto a ser vendido.

8 – Conclusão

Neste contexto de Igreja que se vive neste momento no Brasil, e que de maneira particular se reproduz em toda a América Latina, com nuances mercadológicas específicas em cada país, pode-se entender facilmente o porquê de não haver mais espaço para as missas étnicas. Estas composições não se enquadram nesta lógica pós-moderna, mercadológica, omnicapitalista. Elas não são um canto para o consumo da Igreja massa, mas canto da Igreja povo.

Não se pode contudo esquecer que se o advento desta cultura pop está vinculado a uma lógica específica, que tem conseqüências não apenas musicais e estéticas, mas de caráter antropológico e ético. Teologicamente há que se perguntar qual é a postura cristã a ser tomada neste ambiente. Neste sentido, voltamos à Gutiérrez para terminar este texto, quando este afirma que :

Reconhecem-se os valores da liberdade, da iniciativa pessoal, das possibilidades abertas à humanidade pelos progressos técnicos, incluindo a função que o mercado pode desempenhar dentro de certos parâmetros. Contudo, denuncia-se determinadamente a lógica do mercado que subjuga pessoas, povos e culturas, tanto por meio do seu afã homogeneizador como através das novas fraturas sócias que provoca. (Gutiérrez, 2003:27)

Mais que respostas, restam-nos muitas perguntas ao fim deste artigo. Talvez tenha sido possível notar como um movimento estético musical permitiu a contemplação do que seja étnico na América Latina. Talvez tenha sido possível entender a razão do surgimento das missas étnicas em um contexto mais amplo de teologia e eclesiologia e também como esta mudança de contexto conduziu ao silêncio desta música. Talvez tenha sido possível se questionar se a música litúrgica, devendo ser inculturada, não segue fazendo exatamente isso que foi preconizado e iniciado após o Concílio Vaticano II, quando hoje cede ao pop. Afinal, não é essa a cultura em que vivemos? O que entendemos por cultura hoje para nos inculturarmos? Qual é a expressão musical hoje do povo de Deus? Como, por ter todas as faces acaba por não ter nenhuma, esta cultura pop não seria uma maneira de não reconhecer a encarnação, de não dar um rosto para o Cristo? Este inclusivismo homogeneizante da cultura pop não seria, ao contrário, profundamente excludente por não reconhecer as diferenças culturais? Vale se perguntar ainda: como as comunidades cristãs se reconhecerão como tal, abrindo mão de uma macronarrativa, de um sentido de perenidade, do valor da memória e do memorial, em nome de um “falar a linguagem deste tempo”?

Discografia

- Grande Missa Nordestina. Orquestra e Coral da UFPB - Maestro Clóvis Pereira. Pernambuco: Discos Marcos Pereira, 1978.
- Misa Criolla. José Carreras, Coral Salvé de Laredo, Sociedade Coral de Bilbao, Grupo Huancara, Regencia José Luis Ocejo. Cantabria, Espanha: Philips, 1987.
- Missa dos Quilombos. Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra. Paraíba, MG: Ariola, 1982. 1995. remasterizada em CD.
- Missa em Aboio, Coral Ars Nova UFMG- Maestro Carlos Albeto Pinto Fonseca. Rio de Janeiro: Festas Discos, 1969.

Bibliografia

- Almeida, Renato. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp Editores, 1942.
- Alves, José. Missa Nossa Senhora do Brasil. Partitura. Rio de Janeiro: Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, s/d.
- Andrade, Mario. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.
- Béhague, Gerard. Music in Latin América: na introduction. New Jersey: Prentice-Hall. 1979.
- Cardoso, Lindemberg. Missa Nordestina. Partitura. Manuscrito, 1966.
- Concílio Vaticano II. Constituição Apostólica Sacrosanctum Concilium sobre a S. Liturgia. Art.119. Documentos Pontifícios 144. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- Carvalho, V. M. Cantai ao Senhor um Canto Novo. As missas étnicas. Grande Sinal, Petrópolis, v. 54, n. 2, p. 165-175, 2000
- Enout, João Evangelista. Misa Criolla. In: Liturgia e Vida. Abril de 1965. Rio de Janeiro: Instituto Pio X.
- _____. Atividades de Música Sacra. In.: Liturgia e Vida. Ano XIII, julho/agosto de 1966. Rio de Janeiro: Instituto Pio X.
- Folha de S. Paulo. 9 de abril de 2006 Ilustrada, p. E6 “Cristoteca louva a Deus em plena balada”.
- Gutiérrez, Gustavo. Onde dormirão os pobres. 3.ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- Heelas, Paul. Religion, modernity and postmodernity. Oxford: Blackwell, 1998.
- Libanio, João Batista. Teologia da Libertação. Roteiro didático para um estudo. São Paulo: Loyola, 1987.
- Martimort, A.G. A igreja em oração – princípios de liturgia. Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 84.
- Metz, Johann Baptist. Al di là della religione borghese. Brescia: Queriniana, 1981.

- Ramirez, Ariel. Misa Criolla. Partitura. Paris: Warner Chappell Music France SA, 1996.
- Restany, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Sanchis, Pierre. Liturgie en Conserve et liturgie vivante. Le cas de la Messe do Morro (Brésil). Ecole Pratique des Hautes Etudes. Mimeo. Paris, 1971.
- _____. Missa do Morro. Partitura. Mimeo. s/d.
- Scrugs, T.M. (Re)Indigenization?: Post-Vatican II Catholic Ritual and "Folk Masses" in Nicaragua. In: World of Music. 47(1): 91-124.
- Sennett, Richard. A cultura do novo capitalismo. São Paulo: Record, 2006.
- Souza, Marina Melo e. "Os missionários da nacionalidade" In: Papéis Avulsos. 36:4 (1991), CIEC, Rio de Janeiro.
- Souza, José Geraldo. Folcmúsica e liturgia. Petrópolis: Vozes, 1966. Coleção Música Sacra. Vol. I.
- Vigil, José Maria. Torrellas, Angel. Misas Centroamericanas. Managua: CAV CEBES, 1988.
- VV.AA. Música brasileira na liturgia. Petrópolis: Vozes, 1969. Coleção Música Sacra Vol.II
- Veja, de 12 de julho de 2006. "Novos Pastores".