



Trajetórias da representação do profano em música em dois sistemas religiosos cristãos durante o século XX

COMUNICAÇÃO

Fernando Lacerda Simões Duarte
UNESP – lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Resumo: A presente investigação enfocou os elementos musicais considerados profanos durante a restauração musical católica – a partir de 1903 – e um possível compartilhamento desta noção na Congregação Cristã no Brasil. Uma vez constatadas semelhanças, seguidas de um processo de diferenciação, questionou-se as possíveis causas. A análise dos dados teve como base as noções de memória, esquecimento, identidade e sistemas sociais. Os resultados apontam a redefinição do profano no catolicismo como via para adequar a música à construção de uma nova autocompreensão, ao passo que o sistema protestante se fechou a fim de preservar sua identidade.

Palavras-chave: Música litúrgica. Igreja Católica e Congregação Cristã no Brasil. Memória, identidade e música. Música sacra e profana.

Pathways of Representation of the Profane in Music in Two Christian Religious Systems during the Twentieth Century

Abstract: This research focused on the musical elements considered profane during Catholic Music restoration – starting at 1903 – and a possible share of this notion in the Christian Congregation of Brazil. Once found similarities, followed by a process of differentiation, were questioned the possible causes. Data analysis was based on notions memory, forgetfulness, identity and social systems. The results point to redefinition of the profane in Catholicism as a way to adapt the music to build a new identity, while the Protestant system closed in order to maintain their identity.

Keywords: Liturgical Music. Catholic Church and Christian Congregation in Brazil. Memory, identity and music. Sacred and profane music.

Introdução

As noções de sacro e profano em música descrevem a aceitabilidade do repertório nos ritos religiosos, seja ele produzido com tal finalidade ou não. Apesar da imutabilidade aparente em tais categorias determinada pela tradição, elas variam ao longo do tempo e estilos musicais ou convenções de interpretação que foram proibidos no início de um século podem chegar ao final do mesmo como perfeitamente integrados aos rituais religiosos.

Este trabalho tem como objetivo compreender as mudanças pelas quais passaram as noções de profano na Igreja Católica Romana e na Congregação Cristã do Brasil quando se tratou de suas práticas musicais. A opção por tais sistemas se justificou pelas semelhanças que estas práticas revelaram no passado. Se as representações dos modelos oficiais de composição destes sistemas apontam para repertórios diversos, a noção de profano permite que se compreenda o que caracterizou o sacro pela via da alteridade, ou seja, o que a música adequada à liturgia não poderia conter para nela ser aceita.

Constituíram questões centrais da investigação: elementos considerados profanos na execução musical durante a restauração musical católica foram compartilhados por outras religiões? Quais diferenças se observam no tratamento de tal característica em relação à Congregação Cristã no Brasil e o que determinou tais mudanças? Os dados foram analisados a partir das noções de memória, esquecimento e identidade, baseadas, sobretudo, em Joël Candau (2011), bem como da abordagem de sistemas sociais propostas por Niklas Luhmann (1995) aos quais Walter Buckley ([1971]) aplicou os três tipos de controle social teorizados por Max Weber: carismático – centrado na figura de um líder –, tradicional – baseado nos modelos legados pelo passado – e racional-legal – que se constrói a partir de normas e tende a ser o mais rígido em relação à limitação da criatividade e, portanto, das mudanças. Deste modo, a transmissão de memórias musicais – tradição musical – tanto pode servir à sua finalidade primária quanto à conservação do *status quo*, na medida em que se torna o que Candau (2011) chamou de *tradição tradicionante*.

Por mais que determinadas autocompreensões ou identidades cunhadas pelos sistemas religiosos procurem sugerir a existência de um valor único e absoluto do sagrado, este tende a variar ao longo do tempo. Na Congregação Cristã no Brasil, entretanto, os modelos sugerem a continuidade ao invés da ruptura: fundada em 1910, a primeira denominação religiosa do ramo pentecostal em solo brasileiro conserva um modelo musical relativamente uniforme, ligado às orquestras com órgão, em grande parte de sua história. A prática de música ritual que resulta deste modelo envolve, portanto, parte expressiva de sua membresia em cada *Casa de oração*, o que a torna uma das mais representativas, dentre as que envolvem somente instrumentos acústicos, provavelmente a maior em termos numéricos não somente entre os protestantes. Este modelo não chegou pronto, entretanto, ao Brasil, mas, em 1932, numa reunião convocada pelo fundador deste sistema religioso – o ítalo-americano Louis Francescon – foi formado um conjunto musical e a partir de então a prática se disseminou (CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL, 2006: 1). A manutenção deste modelo até o presente, as poucas alterações que as cinco edições do hinário deste sistema religioso sofreram desde sua publicação – ainda em italiano, ao tempo da fundação da denominação –, a manutenção de costumes – a ausência de aparelho de televisão na casa de seus membros ou a forma de se vestir, por exemplo – e práticas litúrgicas levaram Foerster (2006: 128) a classificar no tipo weberiano tradicional as relações de controle deste sistema religioso, admitindo, contudo, a existência de normas escritas que são transmitidas oralmente. Rodrigues (2009: 79) chamou a atenção para outro fato: “A fonte primária de onde emanam as doutrinas e os ensinamentos da CCB são as revelações e interpretações bíblicas do

‘profeta-fundador’ Louis Francescon”, sugerindo o tipo weberiano carismático, ao menos quando da fundação. A conservação rígida dos modelos do passado com forte limitação de possíveis inovações sugere, entretanto, ao autor da presente investigação, o caráter normativo do que Weber teria chamado de “jaula de ferro”: o tipo racional-legal. O papel das normas não parece, portanto, secundário quanto interpretou Foerster, uma vez que as memórias são fruto das necessidades do presente e se amoldam a esta necessidade (CANDAU, 2011), de modo que sua transmissão (tradição), quando no centro da regulação de determinado sistema social tem por um lado, a força dos modelos do passado, mas por outro, a possibilidade de o líder adequá-los às necessidades do presente (BUCKLEY, [1971]). Isto não parece ocorrer, entretanto, na Congregação Cristã no Brasil, em que os chamados Tópicos de ensinamentos (“revelados” aos líderes religiosos em reuniões anuais) têm caráter prescritivo ou proibitivo, sendo punidos os que os desrespeitam. Assim, revelam a coerção inerente às leis.

No catolicismo romano, a partir da segunda metade do século XIX, o caráter racional-legal ou a institucionalização (WERNET, 1987) se tornou evidente. Neste cenário de Romanização, a prática musical também passaria a ser regrada por meio de normas e, graças aos esforços dos movimentos cecilianistas (GODINHO, 2008), o *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” de Pio X adotou rígida separação entre o que seria considerado adequado ou não ao culto católico. Se muito antes disto já existia farta legislação sobre práticas musicais (GAILLARD, 1971), no *motu proprio*, a criação de comissões de música sacra em cada diocese garantiria o cumprimento mais efetivo de suas prescrições e proibições, realizando propaganda das obras ditas adequadas, censurando as que apresentassem características consideradas profanas e garantindo, portanto, a coerção quando julgada necessária.

As disposições do *motu proprio* não se mantiveram, entretanto, tão preservadas até o presente, quanto se observa no modelo que se estabeleceu a partir de 1932 na Congregação Cristã no Brasil. Isto se deve essencialmente às reações que cada sistema religioso apresentou em relação aos estímulos do entorno, que, segundo Luhmann (1995) podem ser de aceitação a tais estímulos e modificação – abertura cognitiva – ou de negação, com vistas à preservação da identidade – fechamento normativo.

1. Composição e interpretação musical

Apesar de parte expressiva dos trabalhos em musicologia terem se centrado nos possíveis impactos dos modelos institucionais na composição musical, se tem buscado expandir o alcance desta análise às maneiras “corretas” de executar o repertório – aspectos interpretativos – e às expectativas das relações que os indivíduos ligados a tais sistemas

religiosos estabelecem com o fazer música dentro e fora dos templos (DUARTE, 2012b). Neste sentido, busca-se apresentar agora um resumo dos principais pontos convergentes no tocante à composição, interpretação e relações, entre a legislação católica – *motu proprio* de Pio X e instruções da Sagrada Congregação dos Ritos – e os instrumentos normativos da Congregação Cristã no Brasil (2006; 2002; 2013; CCB HINOS, 2009a; 2009b) – *Histórico Musical e Instruções Regulamentadas para as Orquestras, Resumo da convenção...*, instruções direcionadas aos músicos contidas no hinário, tópicos de ensinamentos e estatuto. Conforme já foi dito e aqui novamente se nota, o primeiro aspecto de aproximação é o caráter racional-legal na determinação de modelos.

A composição musical de caráter litúrgico na Congregação Cristã se limita aos quatrocentos e oitenta hinos e seis coros que compõem seu hinário. Desde 1962, as proibições foram reiteradas – por meio de tópicos de ensinamentos – no sentido de proibir que se cantassem hinos que não estivessem contidos no hinário¹. Neste sentido, o hinário assume ao mesmo tempo, os atributos de identidade, conquanto represente oficialmente a inteireza do repertório musical, e alteridade, uma vez que seus exemplares “não são vendáveis a estranhos na fé” (CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL, 2013: f.1)². Apesar de Rodrigues (2009) ter chamado a atenção para o fato de existir, no cotidiano das práticas religiosas, uma tendência ao esquecimento das origens da denominação³, fato é que o líder-fundador Louis Francescon foi de origem presbiteriana e o modelo de hinário adotado pela Congregação Cristã no Brasil (2013) é semelhante aos hinários evangélicos em geral: tem harmonização coral a quatro vozes de melodias diversas, nem sempre escritas músicos da própria denominação⁴, tampouco com finalidade litúrgica. Nota-se, entretanto, que há um caráter identitário protestante na maneira de harmonizar. No catolicismo, entretanto, havia um incentivo para que novas composições fossem escritas, desde que os modelos gregoriano e da polifonia palestriniana não fossem abandonados (DUARTE, 2012a).

Se a valorização de aspectos identitários – do hinário protestante ou do repertório gregoriano – parece ser o principal ponto comum aos modelos dos dois sistemas religiosos no tocante à composição, o modo como este repertório deveria ser executado revela, pela via da alteridade, um compartilhamento muito maior (DUARTE, 2012a). O primeiro aspecto interpretativo diz respeito a que música tocar e em quais momentos tocá-las: a música instrumental na Congregação Cristã deve se limitar aos momentos que antecedem o culto – a chamada meia hora, executada somente pelo órgão e o “hino do silêncio”, pela orquestra – ou o sucedem – apenas uma estrofe e coro, no chamado hino dos músicos –, sendo proibidos fundos musicais (TE⁵ n.4/2001; n.16/1994; n.7/2002; s.n./1962, “Regularização sobre o

sistema de executar a meia hora” in CCB HINOS, [2009]a). Na restauração musical católica, longas passagens instrumentais e a figuração que sugerisse as músicas sinfônicas ou operísticas foram proibidas, limitando-se o papel instrumental a sustentar o canto, ou seja, à dobra das linhas vocais e, eventualmente, a complementação da harmonia, em obras escritas a poucas vozes (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Também na Congregação Cristã, os instrumentos se limitam à dobra da linhas vocais, sendo impedida a criação de um acompanhamento diverso da linha vocal⁶. O que existe, apesar de tentativas de proibição, é a chamada marcação pelos baixos, que não deve ser confundida com a música de dança, que, tanto neste sistema religioso, quanto no catolicismo, foi igualmente considerada indigna dos serviços religiosos⁷. O caráter do acompanhamento “a modo de fanfarras, com acordes quebrados” realizado pelos instrumentos, mais do que seu timbre, determinaram, segundo Röwer (1907: 122-127), a proibição, no *motu proprio* de Pio X (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903), das bandas de música no interior das igrejas, ao passo que o piano e os “instrumentos fragorosos de percussão” remeteriam diretamente à dança e às salas de concerto, razão pelas quais também foram proibidos. Em contrapartida, Francescon também sinalizou, em uma carta de 1961 (in CCB HINOS, [2009]a), para a existência de instrumentos considerados profanos: violões, banjos, bumbos, cavaquinhos, bandolins, e congêneres.

Finalmente, acréscimo e supressão das notas dos hinos, uso de arpejos, floreados ou qualquer inovação que retirasse dos hinos “o sentimento sacro” foram proibidos na Congregação Cristã no Brasil (2006: n.10-a; 2013: f.2-4; TE s.n./1962, “Regularização sobre o sistema de executar a meia hora”; n.18/1996 in CCB HINOS, [2009]a). A restrição a arpejos e outros tipos de ornamentação também foi expressa no trabalho de Röwer (1907) sobre o *motu proprio* de Pio X. Sergl (1999: 223-235) incluiu os arpejos e as apojeturas resolvidas por nota superior entre as características da música sacra operística. Deste modo, ao considerarem este tipo de ornamentação algo profano, os dois sistemas procuraram garantir a alteridade da música religiosa em relação à de entretenimento (ópera).

2. Comportamentos e relações

Os aspectos relacionais pressupõem que haja, nos dois sistemas religiosos, uma completa separação entre comportamentos seculares – considerados externos a tais sistemas – e aqueles identitários da religião: 1. A exclusividade que se exige daqueles que se arregimentam nas filas de músicos da Congregação Cristã – a fim de não serem “corrompidos” por outras agremiações musicais (CCB HINOS, [2009]a, TE n.12/1984; n.2/1998; n.9/2001) – chegou a ser sugerida por Röwer aos compositores católicos, que

deveriam se dedicar exclusivamente à produção de música sacra. 2. A fim de garantir a dignidade – e a identidade – dos serviços religiosos, as vestes dos músicos foram igualmente determinadas, no *motu proprio* (hábito eclesiástico com sobrepeliz para os coros) e nos tópicos de ensinamentos da Congregação Cristã – uso de paletó pelos músicos da orquestra e de vestidos de meia manga pelas organistas (CCB HINOS, [2009]a: TE s.n./1965; n.11/1997). 3. Se no catolicismo foram proibidos os coros mistos (DUARTE, 2012a), na Congregação Cristã no Brasil, a participação feminina nas orquestras foi vetada, limitando-se sua participação ao órgão (CCB HINOS, [2009]a: Carta de Louis Francescon/1961)⁸. Finalmente, destaca-se o fato que os músicos católicos deveriam ser “homens de conhecida piedade e probidade de vida, os quais, com a sua devota e modesta atitude, durante as funções litúrgicas, se mostrem dignos do santo ofício que exercem” (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §14); na Congregação Cristã, somente podem ser admitidos nas orquestras membros da denominação religiosa que dêem “bom testemunho”, que não tenham “antecipado a união” antes do casamento, que frequentem e tenham pontualidade nos ensaios e cultos (CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL, 2006: 2-6; CCB HINOS, [2009]a: TE n.21/1996; 6/2012).

3. Normas e aberturas oficiais

O fechamento da Congregação Cristã no Brasil a fenômenos que atingiram a maioria das igrejas protestantes – sobretudo dos ramos pentecostal e neopentecostal – tais como a forte presença midiática e a *gospelização*, bem como a manutenção de seus métodos de proselitismo (FOERSTER, 2006) podem sugerir se tratar de um sistema religioso fechado do ponto de vista estrutural. O que se constata, entretanto, ao ler seus tópicos de ensinamentos mais recentes é que as inovações trazidas pelo entorno – internet, uso de *narguilé* pelos jovens e outras – têm sido matéria de discussão, revelando a que o sistema é aberto, mas operacionalmente fechado, a fim de preservar sua identidade, tal qual teorizou Luhmann (1995) sobre os sistemas sociais. Em contrapartida, a Igreja Católica Romana respondeu afirmativamente a uma série de estímulos provenientes do entorno, num processo conhecido como *aggiornamento* (DUARTE, 2012a), que resultou no Concílio Vaticano II, na década de 1960. Após o Concílio, a porção latino-americana do catolicismo continuou o processo de abertura cognitiva, gerando profundos impactos não somente na liturgia, mas também na música. Neste processo, elementos antes considerados profanos (instrumentos de percussão, dança litúrgica, participação de coros mistos nas igrejas, fundos musicais e outros) passaram a ser incorporados nos serviços litúrgicos, gerando um gradativo afastamento entre os referenciais de profanos que até então se mostravam semelhantes aos da Congregação Cristã.



Considerações finais

Diante de todo o exposto, observa-se que mais do que estilos ou metas puramente musicais, os dois sistemas religiosos aqui abordados compartilharam, em última análise, uma expectativa de transcendência em relação às questões seculares. Para conformar a música às autoconcepções ou identidades que apontavam para esta expectativa de transcendência, foi necessário o estabelecimento de claros critérios de alteridade em relação à música de concerto ou entretenimento em geral (ópera e dança). Enquanto a Congregação Cristã no Brasil não alterou significativamente suas práticas e discurso religiosos, o catolicismo romano se abriu a novos estímulos – realidade social, canção de protesto latino-americana e, mais recentemente, a música de entretenimento –, o que implicou mudanças em suas metas musicais. Deste modo, pode-se dizer que, nos dois sistemas religiosos, a caracterização de elementos musicais profanos reflete suas metas globais.

Referências:

- CANDAUI, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CCB HINOS. *Abaixo a lista de ensinamentos da CCB Congregação Cristã no Brasil*. [2009]a. Disponível em: <<http://www.ccbhinos.com.br/topicos-de-ensinamentos-congregacao-ccb/ensinamentos.html>>. Acesso em 20 abr. 2014.
- _____. *Estatuto*: Alterado em 10/04/2014. [2009]b. Disponível em: <<http://www.ccbhinos.com.br/ccb-noticias/Estatutos-2004-163/2>>. Acesso em 25 abr. 2014.
- CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL. *Hinos de louvores e súplicas a Deus*: Livro n.º5 – Cordas. 3.impr. São Paulo: Congregação Cristã no Brasil, 2013.
- _____. *Histórico musical e instruções regulamentadas para as orquestras*. 2006. Disponível em: <<http://www.ccbhinos.com.br/?orquestra>>. Acesso em 25 abr. 2014.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e Ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012a.
- _____. Música litúrgica, pessoas e instituições: possíveis desdobramentos do conceito de modelo pré-composicional. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012b. p.1349-1356.
- FOERSTER, Norbert Hans Christoph. Poder e política na Congregação Cristã no Brasil: um pentecostalismo na contramão. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, ano 8, n. 8, p. 121-138, outubro de 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/CienciasSociaiseReligiao/article/view/2296>>. Acesso em 8 abr. 2014.
- GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo*: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.
- RODRIGUES, Helyel. *Congregação Cristã no Brasil*: origens históricas e teológicas de uma igreja movida pelo Espírito. São Paulo, 2009. 93f.. Trabalho de Graduação Interdisciplinar

(Bacharelado em Teologia). Escola Superior de Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SERGL, Marcos Júlio. *Ópera e Música Sacra em Itu*. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cGi9BFGrr-A>>. Acesso em 20 abr. 2014. *CCB EUA Congregação irmãs na orquestra [sic], s/ distinção de sexo (irmãs tocando na orquestra)*. Veiculado em: 12 abr. 2007. Dur: 31s.

Notas

¹ “HINOS QUE NÃO CONSTAM DE NOSSOS HINÁRIOS Se tem conhecimento que em várias congregações estão cantando hinos que não constam de nosso hinário. Até irmãos anciães tem escrito hinos e determinam que sejam cantados em cultos e batismos. Já temos sido ensinados a não cantar hinos que não constam do nosso hinário” [...] (CCB HINOS, [2009]a: TE s.n./1962).

² O tópico de ensinamento “Hinos particulares: cantar hinos que pertencem a seitas” (sem numeração indicada), de 1965 [in CCB HINOS, [2009]a], que proíbe a execução de hinos de outras denominações religiosas se revela contraditório, uma vez que hinos de compositores como o metodista Samuel Sebastian Wesley foram aceitos no hinário da denominação religiosa, restando supor que a restrição se refira à importação direta de melodias e letras de outros sistemas religiosos.

³ Em documentos escritos, entretanto, a narrativa de fundação é detalhada – remetendo inclusive às narrativas míticas dos momentos de fundação –, sobretudo no *Histórico da Obra de Deus Revelada pelo Espírito Santo no Século Passado* (CONGREGAÇÃO CRISTÃ NO BRASIL, 2002: 31-51).

⁴ “O primeiro hinário foi composto e impresso ainda na *Assemblea Cristiana* de Chicago em 1912. Sua autoria é reputada às revelações do Espírito Santo. [...] Durante a oração o Senhor se revelou aos irmãos com estas palavras: “Eu darei sabedoria para os irmãos entre vocês, quem [sic] deverão compor um livro de músicas [...]” (Yuasa apud Bianco). Por causa dessa ‘revelação’ [...] os membros da CCB, até hoje, acreditam que os hinos que a igreja canta nos cultos, são de autoria dos fundadores [...] Mas segundo análise de Yuasa (apud BIANCO, 2008), os hinos contidos nesses hinários foram inspirados em diversas músicas do movimento *Holiness* americano e nos hinários protestantes em geral. Somente 24% (vinte e quatro por cento) dos hinos contidos nesses hinários são de autoria do movimento pentecostal italiano” (RODRIGUES, 2009: 79).

⁵ Para garantir a fluência do texto, os tópicos de ensinamentos foram abreviados com a sigla TE, indicando-se o seu respectivo número dentro do ano em que foi registrado. Quando a fonte consultada não apresentou seu número, foi citado seu título para que a localização seja facilitada.

⁶ A primazia da música vocal sobre a instrumental foi reiteradamente afirmada nos dois sistemas. Enquanto no catolicismo, o papel da música instrumental deveria ser “sustentar o canto”, na Congregação Cristã no Brasil (2006: 2), seria o de “auxiliar a irmandade no cantar dos hinos”.

⁷ Se no catolicismo a crítica aos ritmos de dança incorporados à música eclesiástica remete ao Renascimento, na Congregação Cristã, os hinos que possuíam “ritmo de valsa” no início da CCB tiveram “a clave de fá modificada” quando da reforma do hinário [CCB HINOS, [2009]a: TE s.n./1965, “Hinos que não constam em nossos hinários”]. A marcação do baixo parece remeter, antes, às convenções de escrita das músicas para banda.

⁸ A questão da participação feminina na Congregação Cristã no Brasil foi tema de diversos trabalhos acadêmicos. Uma vez que a Congregação Cristã não está presente apenas no Brasil e que não existe um organismo supranacional destinado à unificação de suas práticas e costumes, nos Estados Unidos, as orquestras são mistas (YOUTUBE, 2007).