

DA COERÊNCIA ENTRE SACRO E PROFANO EM MÚSICA

*Silas Palermo**

RESUMO

O objetivo deste artigo é explanar e discutir a dicotomia sacro-profano aplicada à música. Será que é possível, a partir dela como objeto, evidenciar traços que definem com exatidão os limites entre uma e outra forma? Como ciência a música está ligada a uma *forma*¹ e como expressão de um *conteúdo*. Entretanto, especificamente em música, o conteúdo tende a mudar a forma dependendo do propósito do autor. Analisaremos a veracidade da dicotomia sacro-profano por meio do pensamento musical e da história de forma comparada. Além disso, os pressupostos bíblicos reformados norteiam o presente artigo e suas conclusões.

PALAVRAS-CHAVE

Música Sacra; Adoração; Dicotomia; Sagrado; Profano; Estética.

INTRODUÇÃO

Santo e profano, distinção evidente e necessária. Adorar a um Deus santo é privilégio dos seus eleitos que foram separados do mundo comum para o louvor da sua glória. A música tem sido há séculos um meio de expressar a fé e propagar a glória de Deus ao mundo e pelo mundo afora.

Pelo menos metade do culto cristão é preenchida com música, em muitos casos até mais que isso. Parece que a música tem um papel importantíssimo,

* O autor é bacharel em Música, licenciado em Artes e pós-graduado em Filosofia da Estética (Unesp) e Improvisação (USP). É bacharel em teologia pelo Seminário Presbiteriano Rev. José Manoel da Conceição (JMC) e mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É pastor presbiteriano em Santos (SP) e professor titular da Escola Técnica de Música da Prefeitura de Cubatão.

¹ O termo *forma* em música não se refere propriamente a um estilo, mas à estruturação da composição de maneira lógica quanto aos elementos técnico-musicais empregados.

ainda que muitos não saibam ou não a valorizem, seja por descaso ou por ignorância. Mas o preço dessa má atitude tem se revelado na atualidade. Por um lado, vemos uma igreja que tem superestimado os ídolos musicais ou a arte em lugar do Senhor e da sua Palavra. Por outro lado, vê-se a errônea dicotomia sacro-profano com base na forma ou conteúdo minimizando a vida cristã com seu pressuposto de santidade.

A edificação da igreja é a função primordial da música cristã, mas somente em Cristo, como parte do corpo vivo, tendo o coração regenerado pela Palavra, vivendo em santidade e no exercício dos dons é que de fato edificamos e não destruimos.

Por que há esta dicotomia entre sacro e profano na música? Existe uma música distintivamente sacra e outra profana? A música, arte temporal que é criada e executada por seres temporais, pode a partir de si mesma ser autônoma? Até que ponto isto é real, lógico, bíblico? Existe de fato essa diferença e ela está no objeto ou no sujeito? Podemos apontar uma solução apenas subjetiva ou temos referenciais objetivos e absolutos sobre o assunto? O que a Escritura Sagrada tem a nos dizer sobre isto?

Visto que o assunto é por demais complexo, amplo e motivo de discussões entre acadêmicos na esfera teológica, musicológica e outras mais, não pretendemos esgotá-lo neste presente trabalho, mas apontar uma direção que elucidie e traga discernimento principalmente aos líderes das igrejas, que infelizmente não têm sido preparados para este assunto tão presente na vida da igreja.

1. ARTE FUNCIONAL

Primeiramente importa entender que música sacra é uma *arte funcional*. Tem objetivo definido – adorar a Deus e comunicar as verdades divinas das Escrituras Sagradas por meio do canto. Ela também atende à igreja no que tange aos aspectos de comunhão, ou seja, identificação da fé mútua. Assim entende Costa, ao afirmar: “O canto tem também uma relação direta com a nossa experiência religiosa, não estando relacionado simplesmente a momentos de lazer e entretenimento [...] reflete a nossa fé”. Segue dizendo que a “fé que se expressa em cântico se fortalece do seu próprio conteúdo proveniente da Palavra de Deus”.²

A música sacra cumpre então funções e propósitos, seja na liturgia, seja na vida cristã do indivíduo ou da comunidade dos fiéis, ao passo que a *música pela música*, uma concepção musical oposta e um fenômeno de sofisticação ocidental, é o pensamento de que a música artística é desfrutada em si mesma, arte pela arte, tendo propósito em si mesma e que não pretende expressar nada além de si. A música, sendo abstrata, pode descrever ideias apenas e não

² COSTA, Herminsten M. P. *Princípios bíblicos de adoração cristã*. São Paulo: Cultura Cristã, 2009, p. 176.

sentimentos precisos; estes fazem parte da fantasia e impressão do homem. Pode expressar adjetivos, nunca o substantivo (amor, por exemplo). “Do que a música instrumental não consegue jamais se pode dizer que a música o consegue; pois só ela é a arte dos sons pura, absoluta”.³

Ao passo que toda música sacra tem algum nível de arte, obviamente, mas o propósito final que a orienta não está circunscrito em si mesma. Ela tem um alvo – adoração ao Senhor.

Donald Hustad define que a “arte funcional é julgada pela maneira como cumpre a sua função”, argumentando contra comparações desnecessárias entre os vários tipos de música quanto à forma.⁴ Hinos ou simples “corinhos” em relação a uma ópera de Mozart, por exemplo.

O importante e aclamado Händel contribuiu para que a música fosse gradativamente perdendo seu papel de serviço nos cultos e se tornasse cada vez mais entoada nos teatros. As mesmas peças de igreja, os oratórios, eram encenados para um público pagante. “Isto apontou para a emancipação da música, que deixou de ser funcional”, diz Blanning.⁵

Isto posto, temos uma longa discussão filosófica e musicológica de séculos sobre se a música deve ou não ter uma função. Para uns, sim; já para outros ela deve ser apreciada em si mesma como arte absoluta. Contudo este é um assunto amplo no qual não vamos nos deter. Basta a diferenciação.

2. O PROBLEMA ESTÉTICO

As Escrituras Sagradas respondem qual é a estética musical correta, a ideal? Não. Aqui é que reside um dos problemas. Se fôssemos seguir estritamente a estética dos tempos bíblicos provavelmente nos serviríamos de coros de vozes em uníssono, certos instrumentos, linguagem musical distante. O uso da moderna harmonia seria impensável; nem mesmo regentes havia como hoje concebemos. Alguém pode objetar dizendo que os Salmos, por exemplo, fornecem elementos estéticos sim. Contudo, devemos diferenciar as coisas. Os Salmos e outras porções bíblicas fornecem elementos de ordem poética e teológica, não estritamente da estética musical. Este é um erro comum de analisar música e letra conjuntamente. São elementos distintos, ainda que exista uma interdependência. Porém, e se no caso a música for apenas instrumental?

Por outro lado, não é o puro julgamento estético que determina a sacralidade ou não da música. Contudo, a estética inegavelmente faz parte da música – somos seres estéticos. A questão é, qual seria a estética ideal? Ela

³ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* [1854]. Trad. Artur Mourão. Covilhã, Portugal: LusoSofia Press, 2011, p. 27.

⁴ HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na igreja*. São Paulo: Vida Nova, 1991, p. 32.

⁵ BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 99.

é única em todas as culturas e épocas? Obviamente, não. Não há um padrão estético único e ideal, por isso não há como julgar a música sacra ou profana simplesmente pelo juízo estético. Juízo estético é atribuir ou negar um conceito a algo (sujeito), predicando-o. Temos, a saber, *juízos de gosto, de valor, de existência e de ética*. Quando dizemos que uma canção nos agrada muito (poderia ser o inverso), estabelecemos um *juízo de gosto*, algo subjetivo; quando dizemos que uma canção é uma obra prima, estabelecemos um *juízo de valor*; quando dizemos que uma canção possui uma coerência entre melodia-letra, tem correta teologia ou outras análises aprofundadas, estabelecemos um *juízo de existência*; por fim, quando ouvimos e dizemos da canção algo do tipo: “Assim é que se deve compor”, estabelecemos um *juízo ético* ao afirmar como *deve-ser* a música.

A música na adoração tem, portanto, valor estético intrínseco e também é uma arte funcional. Apesar de não nos determos em tal matéria, nesta introdução, a fim de clarear e delimitar a análise proposta aqui, não podemos desconsiderar esses elementos estéticos e funcionais. Fazemos isso em contraste com o que pensa Peter Masters, quando escreve que o “primeiro grande desvio é o apoio ao louvor estético em lugar do requisito do Senhor, de que o louvor seja exclusivamente em espírito e em verdade”. Ele ainda segue afirmando que “a ideia de que coisas belas, artísticas ou habilmente executadas devem ser oferecidas ao Senhor como expressão de louvor”⁶ é um desvio. Masters argumenta que esta conduta pressupõe que Deus é um esteticista.

Afirmar que os “adoradores estéticos” são os que querem agradar a Deus por meio da performance com arranjos e talentos brilhantes ao invés do simples uníssono, e mais, contrapor isto com o ensino do Senhor Jesus sobre a adoração em espírito e em verdade (Jo 4.23-24), é confundir as questões! Primeiramente, como exposto, somos seres estéticos, herdamos do Criador nosso Deus essa estrutura estética.⁷ Basta ver toda a criação com sua multiplicidade, beleza e ordem (elementos da estética). Até mesmo o cantar em uníssono é uma forma estética. Em segundo lugar, adoração é muito mais do que música, pois a antecede. A música é somente um *meio* e como todo meio comunicativo se vale da linguagem e de seus símbolos. Podemos ter adoração ou idolatria usando músicas de qualquer espécie e estilo: em uníssono (como os corais luteranos, o canto gregoriano ou os antigos “troubadours”) ou com vozes *a capella* (sem o uso de órgão ou instrumentos, como os madrigais profanos ou os salmos metrificados). Nenhuma estética, antiga ou nova, determina o valor da adoração.

Juízo estético não deve ser confundido com juízo da adoração. A estética, além de ser parte do ser criado, o homem, é necessária para a devida identi-

⁶ MASTER, Peter. *Louvor em crise*. São José dos Campos, SP: Fiel, 2007, p. 15.

⁷ DOOYEWEERD, Herman. *A New Critique of Theoretical Thought: The Necessary Presuppositions of Philosophy*. Vol.1. Phillipsburg, NJ: Presbyterian and Reformed, 1969.

ficação e comunicação na cultura. Pensemos que ela, a estética, muda com o desenrolar da história e também se adapta a cada geração e cultura. O que não deve ser mutável são os princípios das Escrituras. A Palavra de Cristo é una, eterna e norteadora do culto, porém a expressão humana, o fazer cultural, é uma atividade dinâmica, mutável. Imaginemos se a arquitetura não evoluísse ao longo dos tempos: viveríamos em construções do primeiro século ou da época renascentista? O mesmo para a agricultura e a demanda moderna por alimento. O princípio da sementeira é imutável, porém as técnicas utilizadas pelo homem mudaram. O que dizer da linguagem: acaso não tem sua dinâmica por motivos óbvios?

“Muito da música cristã nos dá a impressão de que a letra e a composição musical não têm grande importância em comparação com o entusiasmo religioso ou a exortação moral”, replica Horton.⁸ Essa triste constatação é justamente fruto de um desprezo da música enquanto forma-conteúdo e de sua estética equilibrada. O desequilíbrio afirmado aqui advém do atual emocionalismo e misticismo que adentraram na música cristã de forma geral. Fervor espiritual não é sinônimo de qualidade musical. Igualmente, boa poética não implica em boa música, e vice-versa. São esferas diferentes: música, letra, piedade. É possível ser medíocre ou excelente em qualquer uma das esferas citadas.

Uma coisa é certa, não se deve suplantiar a adoração com a performance, nem entender que a estética é o que agrada ao Senhor, e sim um coração transformado por ele. A estética com sua forma e ordem serve para os homens, para a devida comunicação e empatia, mas também é reflexo da imagem de Deus e sua glória na criação.

3. A TENSÃO CULTURAL

A acusação é que a música para a adoração, ao tomar emprestados elementos da cultura, torna-se profana. Ao identificar-se artisticamente com esta cultura, o sacro é profanado, segundo defendem os mais críticos ao movimento contemporâneo de música cristã. Textos como “Não ameis o mundo nem as coisas que há no mundo” (1Jo 2.15) ou ainda “Infiéis, não compreendeis que a amizade do mundo é inimiga de Deus?” (Tg 4.4a) são alguns dos comumente usados na argumentação. No entanto, Jesus orando disse: “Não peço que os tires do mundo, e sim que os guardes do mal... Santifica-os na verdade; a tua palavra é a verdade” (Jo 17.15, 17). Jesus nos enviou ao mundo para sermos sal e luz, influenciar a cultura, assim como os reformadores do passado na educação, arte, sociedade e economia.

Pensemos por um instante: “tomar por empréstimo” elementos da cultura é necessariamente profanar algo, no caso a música? Acaso não fazemos uso

⁸ HORTON, Michael S. *O cristão e a cultura*. São Paulo: Cultura Cristã, 2006, p. 76.

da cultura para haver inteligibilidade na língua escrita ou falada, por exemplo? Algo pode ser feito supraculturalmente? O relacionamento com a cultura vigente é necessário, e é impraticável ausentar-se dela, a menos que se viva com o princípio monástico e na clausura. Entretanto entendemos que um dos propósitos da Reforma Protestante foi alcançar a cultura e redimi-la sem se confundir com ela e nem se afastar totalmente dela. Viver no mundo sem ser do mundo.

Outra problemática é a alegação de profanação que recai continuamente sobre a cultura popular. Acaso a alta cultura não pode ser igualmente profana? Cremos que sim. O que há de sacro numa Nona Sinfonia de Beethoven e no seu conhecido quarto e último movimento onde ouvimos a famosa melodia “Ode à alegria”, com texto de Schiller (*An die Freude*), um poeta romântico venerado por Beethoven, crendo que “só a arte e a erudição nos dão indícios e esperanças de uma vida superior”?⁹ Nada de sacro ou dedicado ao culto divino nesta inegável obra-prima. No entanto, ela tem sido cantada com novos arranjos pela igreja afora!¹⁰ A diferenciação entre o que vem a ser ou não profano não deve ser definido pela alta ou baixa cultura. Será possível definir o que é alta ou baixa cultura, erudita ou popular? Não seria o popular uma categoria ou uma reinterpretação do erudito?

A apropriação forma uma cultura com base na identificação e esta se dá por fazer sentido a um grupo social. Pensando além, ou seja, nas consequências naturais e temporais, podemos compreender ou aceitar que certas manifestações culturais são admitidas como parte integrante do grupo, reinterpretadas ou até desqualificadas; um processo de aquisição ou subtração de valores compartilhados que transforma a sociedade e é transformada por ela ao longo do tempo. Fato que torna a categorização purista difícil. “A condição humana de criar sentido precede mesmo num mundo de crescente consumismo e domínio das coisas”, diz Janice A. Radway em seu estudo sobre apropriação.¹¹

A cultura em si mesma não é sagrada: não vivemos numa teocracia nacional como o antigo povo de Israel. Necessário é distinguir a esferas da redenção e da criação. Horton afirma que “o cristão deve participar da cultura de modo a reconhecer a criação”.¹² Ela também glorifica a Deus, manifesta sua graça comum e a sua providência. “Já que fomos criados dentro deste mundo, chamados para este mundo e redimidos neste mundo, não deveríamos deixar

⁹ BLANNING, *O triunfo da música*, p. 113.

¹⁰ Como, por exemplo, o hino “Coroação”, nº 28 do Hinário Novo Cântico.

¹¹ CHARTIER, R. *Cultura popular; revisitando um conceito historiográfico*. Trad. Aone-Marie M. Oliveira. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: vol. 8, nº 16, 1995, p. 186.

¹² HORTON, *O cristão e a cultura*, p. 86.

a nossa fê pendurada no armário”.¹³ Contudo, como redimidos pelo Senhor devemos distinguir a igreja do mundo, santo de profano, sem estarmos alienados da cultura. Infelizmente, uma maneira paliativa de tentar resolver este dilema na música é usar uma linguagem cultural distante ou diferente da nossa, como se pode ver nos repertórios musicais.

Não há erro na arte musical em apelar para os sentimentos e emoções, ou para a razão, nem mesmo ser de entretenimento ou de apreciação puramente estética. Essa é muitas vezes a função dela como arte em si. O problema consiste em confundir as esferas de atuação. Todavia, quando o propósito da música é o seu uso na adoração, nós devemos ser criteriosos, pois ela não serve para entreter ou para apreciação passiva do cristão. Neste quesito, tanto um coral erudito com música de alta cultura, quanto uma banda de música contemporânea jovem, um ou outro podem incorrer neste erro: entreter ou servir de pura apreciação estética sem prestar devido culto.

O cristão regenerado, ciente da providência e soberania de Deus, age em conformidade com isso, crendo e entendendo a sua vocação dentro de um mundo corrompido sem se corromper. Nesse sentido, a Reforma atuou imensamente na educação. “Lutero insistiu com as autoridades públicas no sentido de se criarem escolas com vistas à educação secular e eclesiástica”.¹⁴ Lembremo-nos também da Academia de Genebra, em que era dada formação intelectual e espiritual, e do “Pai da Didática Moderna”, o morávio J. A. Comenius (1592-1670), que entendia a instrução como o pleno conhecimento das artes e das línguas. Notemos que não foram criados modelos de “escolas cristãs” alienadas da sociedade, nos moldes monásticos. A Reforma atuou também na concepção do trabalho como bênção de Deus, como “responsabilidade do homem de cumprir a sua vocação”.¹⁵

Entendemos, portanto, que a alienação é uma opção escapista e soberba do cristão que não entende com clareza a sua vocação diante de Deus e dos homens. Por outro lado, misturar-se com a mundo indistintamente é secularismo, que, de igual forma, não glorifica a Deus diante dos homens.

4. (IN)VERACIDADE DA DICOTOMIA

Afirmar que música sacra é aquela, para aquele grupo sociocultural, diferente da secular e a sacra é a diferente da que, naquele momento, é secular,¹⁶ revela a importância já citada da cultura no fazer e compreender a linguagem musical, além de selecionar o que deve ser ideal para essa cultura ou povo. Outra

¹³ Ibid., p. 86.

¹⁴ COSTA, Hermisten Maia P. *Raízes da teologia reformada*. São Paulo: Cultura Cristã, 2004, p. 85.

¹⁵ Ibid., p. 119.

¹⁶ MÓDOLO, Parcival. Música tripartida: herança do século dezenove. *Fides Reformata* I-2 (1996), p. 106.

questão é se isto é realmente verdadeiro, se realmente há uma diferenciação estética e formal no fazer música sacra contra a profana ao longo dos séculos.

Afirmar que os compositores usavam de modelos e estilos diferentes para cada ambiente é parcialmente verdadeiro. Claramente se pode afirmar que o propósito último da música e o seu texto sempre foram diferenciados. Todavia, afirmar que a música em si difere totalmente da cultura vigente é incoerente, pois isto tornaria a música e o seu texto incompreensível ao ouvinte, além de que todo indivíduo, inclusive o autor e compositor, está imerso na cultura vigente e se utiliza das técnicas musicais e da estética que foram fixadas até o momento.

Não estamos afirmando que a música sacra é ou deva ser uma imitação da secular. A pretensão é ir de encontro a essa dicotomia tão preconizada. O fato é que ao longo dos séculos os compositores cristãos dominaram o fazer artístico ditando a sua estética e propondo evoluções técnicas. Com a mudança filosófica cada vez mais humanista, e sobretudo com a advento do Iluminismo, os compositores foram se “libertando” da tutela eclesiástica, dirigindo-se para o público. Houve uma espécie de romaria do templo para o teatro, o que afetou em muito a qualidade da música cristã com o passar dos anos. Temos hoje lamentavelmente uma decorrência disso.

O professor Tim Blanning, da Universidade de Cambridge, em sua tese sobre o triunfo da música e do músico sobre o mecenato, ou seja, o domínio tanto da igreja quanto da nobreza sobre sua obra, e o que deveria ou não ser composto e executado, estabelece:

De fato, o sucesso de Händel durante o meio século que passou em Londres (1710-59) foi uma demonstração pioneira de como um músico podia ficar rico e famoso através da esfera pública. Foi o primeiro compositor e empresário musical a fazer fortuna com base num público pagante. Ao morrer, em 1759, Händel deixou um patrimônio avaliado em cerca de 20 mil libras, o que o transformava em milionário nos padrões atuais... Quando chegou a Londres, Händel era chamado de “servente do príncipe eleitor de Hannover”, mas na época de sua morte era festejado pelo rei, pela aristocracia e pelo país. Sem nunca ter sido dependente deles, beneficiou-se material e socialmente dos três.¹⁷

Essa verificação histórica demonstra que um compositor protestante como Händel atuava tanto no âmbito da igreja como no teatro, e com características musicais idênticas quanto à *forma*. Assim já pomos em “xeque” a dicotomia e a alegação de diferença entre música sacra e secular numa mesma cultura e época. O exemplo de Händel é pertinente por ser ele um compositor protestante internacionalmente reconhecido, aclamado e amado tanto em salas de concerto como em igrejas. Tanto no Neale’s New Music Hall como na Abadia de Westminster, Händel foi efetivo e bem-sucedido.

¹⁷ BLANNING, *O triunfo da música*, p. 38.

“A música e os músicos podiam florescer no mundo das cortes, mas sempre como atividade subordinada e duvidosa. O mesmo se podia dizer de outro tipo igualmente importante de representação: a música religiosa”, comenta o professor Blanning.¹⁸

Além de ser um mestre na música coral e sem dúvida um dos mais conhecidos pela igreja, Händel foi um mestre internacional, saindo da provinciana Alemanha para a cosmopolita Londres, na Inglaterra. Assim, sua música tem características multiculturais: melodia italiana; polifonia alemã; barroco protestante inglês. Sem adentrar em detalhes exaustivos para leigos, a influência cosmopolita da Europa de então estava presente nele e em sua obra, mais um argumento a favor da cultura e da música vigente influenciando-se mutuamente.

A famosa música coral “Largo de Händel” (nome fictício que denota música *pura* ou *absoluta*), celebrada em muitas igrejas protestantes como grande exemplo e padrão de música sacra, na verdade é uma música que foi composta por Händel em sua ópera profana “Xerxes” (1738), na qual se narra a história do tirano e déspota rei da Pérsia. Essa ópera não obteve sucesso na época, porém a ária inicial do primeiro ato, com o título original *Ombra mai fu*, cujo primeiro verso diz: “Ombra mai fu di vegetabile caro ed amabile” (Nunca a sombra de uma planta foi tão digna de amor e estima), cantada em solo pelo personagem principal, Xerxes, que admira a sombra da árvore, tornou-se a célebre música “sacra”, adaptada de diversos modos, inclusive com arranjo para coro, obviamente não original.

Nos séculos 17 e 18, a era do barroco na música, a grande “invenção” musical foi a Ópera, o *drama per música*, com identidade próxima aos Oratórios, em que ambos contam com um enredo musicado e com a mesma estrutura formal, apenas para fins diferentes, teatro ou igreja, narrativa do cotidiano ou narrativa bíblica.

O que dizer das “Cantatas”, gênero musical para ser cantado com acompanhamento instrumental, amplamente difundido no mesmo período mencionado acima, e que podia ser tanto de caráter profano como sacro, dependendo da narrativa, porém com estrutura formal da peça e uso de coro e instrumentos idênticos! Os mesmos compositores transitavam de um campo para o outro, claro que dependendo da conveniência ou da imposição, já que eram subordinados até então. Não existiam dois estilos barrocos, um para o templo e outro para a corte ou a sala de concerto.

Em Corelli, o estilo “sacro” e o estilo “de câmara” ainda são essencialmente idênticos. A separação é apenas formal. Antonio Vivaldi (1678-1741), embora sacerdote, dá o passo definitivo para a música instrumental profana, enveredando por um caminho que levará diretamente à arte de Bach.¹⁹

¹⁸ Ibid., p. 96.

¹⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1958, p. 50.

Corelli influenciou Händel em parte de suas obras, em sua música instrumental profana como as suítes francesas (danças francesas), especialmente o concerto em sol menor *Fatto per la notte di Natale*, opus 6, número 8, com movimento *pastorale* em ritmo de Siciliana (dança típica italiana), ritmo esse que Händel aproveitará no famoso *Messias*.²⁰

O grande mestre J. S. Bach, *Kantor* na igreja de Leipzig, função de responsabilidade quanto às composições para liturgia e ensino de música e de boa formação teológica, escreveu cantatas profanas para diversas ocasiões. “Não raro, Bach utilizou a mesma música em cantatas sacras e profanas”,²¹ como o Oratório de Natal (BWV 248), em que ele aproveita a mesma música da cantata profana “Hércules na Encruzilhada” (BWV 213).

O argumento geralmente usado de que a música da Reforma utilizou canções profanas por questões de deficiência técnica e falta de músicos capazes não é totalmente verdadeiro. Lutero conhecia a arte musical, Calvino utilizou importantes mestres de sua época (o grande polifonista Claude Goudimel, por exemplo). Que dizer do famoso organista que influenciou J. S. Bach, D. Buxtehude (1637-1707)?

Não devemos ser ingênuos quanto à evolução histórica da música e de seus meios técnicos disponíveis, bem como quanto à já afirmada influência das culturas. Os conceitos técnicos e estéticos e as práticas musicais foram se definindo ao longo das eras e diante de múltiplas influências, cristãs ou não, sendo absorvidas pela igreja ou pelo mundo fora dela com seletividade de propósito. Há, entretanto, sempre muita discussão sobre o que deveria ou não ser incorporado ao culto, à música, as modificações necessárias. Esse é um velho dilema.

Os séculos 11 ao 13 ilustram bem até que ponto era vaga na Idade Média a linha divisória entre a música sacra e secular. O exemplo disto é o *conductus* utilizado na catedral de Notre Dame. O termo era aplicado ao serviço religioso romano em que o celebrante era “conduzido” de um local a outro (uma espécie de procissão), quando então entoava-se um texto, mas passou a ser aplicado a canções latinas seculares com um texto sério.²² A própria música monofônica, de melodia única, sendo a semente musical do Ocidente, foi a base da música sacra dos primeiros séculos e também da música profana com a dos trovadores e suas canções românticas poéticas. Claro que isto com pequenas variantes estruturais da música, com diferenças não só quanto ao propósito e o texto, mas sendo também uma meditativa para o culto e outra dançante e contando estórias de amor e heroísmo. Otto Maria Carpeaux diz que “a poesia lírica

²⁰ Ibid.

²¹ GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994, p. 453.

²² BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1986, p. 17.

aristocrática dos *Troubadours* em seus castelos, viagens e cruzadas, e a lírica popular cantada nas aldeias com o tempo impõem a polifonia que adentrará na igreja medieval”.²³

Um tipo de música vocal do século 13, importante até o final da Idade Média, foi o Moteto. O termo vem do francês *mot*, que quer dizer palavra, e o gênero utilizava vários textos seculares, por vezes em línguas diferentes simultaneamente. Ela é um dos exemplos mais drásticos da mistura. A voz principal na época, chamada “tenor” (derivado do latim *tenere* – manter), entoava o cantochão sacro em latim; as demais vozes em língua vernácula entoavam um canto secular com alguma estória. No entanto, a mesma melodia podia servir para textos sacros ou profanos. No início, por razões óbvias, a música era executada fora do ambiente da igreja, nos pátios. É interessante notar que, com o passar de poucos séculos, o Moteto foi modificado e passou a ser usado na liturgia luterana por Bach, por exemplo, como introdução ao culto luterano dominical na Igreja de São Tomás, em Leipzig, Alemanha, seguido por hinos e uma Cantata.²⁴

A conhecida e importante contribuição da Reforma Protestante foi o uso da língua vernácula na liturgia e a preeminência da Escritura. Isso sim foi uma revolução! Na música, a inovação foi o advento da forma *Coral* alemã (*Kirchenlied* – canção de igreja), na qual a congregação participava do canto em uníssono em língua própria num canto silábico, nota-sílaba, o que facilitou o canto congregacional e a memorização do texto, finalmente uma estética diferenciada! Entretanto, desde as primeiras publicações de hinários corais em 1524, a procura por hinos convenientes para a igreja excedeu a oferta. Muitas canções novas foram compostas, porém “mais numerosas ainda foram as que se basearam, no todo ou em parte, em canções profanas ou sacras já existentes”, comenta Grout.²⁵

O uso do *contrafacta*, que eram paródias de canções profanas nas quais a melodia era conservada e o texto adaptado para dar sentido espiritual ao hino, era costume corrente no século 16. Temos um exemplo na canção profana de Hans Leo Hassler (1564-1612) chamada “Minh’alma está transtornada pelos encantos de uma terna donzela”, que foi adaptada ao texto sacro “De todo o coração anelo” pelo mesmo Hassler em 1601 e, posteriormente, na Paixão segundo São Mateus de J. S. Bach (1727), com o famoso Coral “Ó cabeça ensanguentada e ferida”. Esse hino chegou a nós com o título “Fronte ensanguentada” (264 do HNC).

²³ CARPEAUX, *Uma nova história da música*, p. 4, 5.

²⁴ GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*, p. 450.

²⁵ *Ibid.*, p. 278.

Por outro lado, é fato que a música da igreja gozava de maior respeito do que a secular. Esta ganhou maior destaque a partir do Iluminismo, quando as salas de concerto e os teatros tiveram proeminência e os músicos sérios aos poucos saíram do controle da igreja. Nomes como Mozart, Beethoven, Brahms e muitos outros dos séculos seguintes compuseram música sacra ou não com a mesma genialidade e qualidade, com semelhantes características formais de música e com a “assinatura” da personalidade e filosofia de cada compositor, adaptando o texto ao propósito desejado. Com o período das “luzes”, o espírito laico, individualista, teve por efeito aproximar a música sacra do estilo da música profana, em particular a do teatro.

Mesmo na primeira metade do século 20, com o auge do modernismo na Europa e no Brasil, o importante professor e compositor Schoenberg, que divulgou e organizou a música atonal e dodecafônica, contemporâneo de um Kandinsky, declarava que a música e o texto formam uma “unidade mística”. Chegou também a compor sob encomenda uma música para a liturgia judaica chamada “Kol Nidrei”, música essa com narrador, coro misto, orquestra, conteúdo emotivo e confissão de fé no discurso. No mesmo sentido compôs “Moisés e Arão”, uma ópera incompleta.²⁶ As listas de compositores em ambos os campos são praticamente idênticas na Europa. O declínio, não das produções sacras, mas da qualidade delas, é que começa a ser notado.

A partir do século 20 e adentrando no 21, a música recebe grande influência da modalidade inferior, seja da pseudoerudita ou da popularesca, pois a música com erudição ficou reservada para outro ambiente, o teatro, e para as grandes personalidades do mundo artístico. O foco sai da música para a personalidade humana. A igreja, em geral, tomou dois rumos: executar os conhecidos repertórios sacros de outrora ou usar da mesma música de identidade popular do momento, de maneira que pouco há de novas produções cristãs sacras para o culto que tenha bom conteúdo bíblico e com arte. Salvo alguns bravos e escassos nomes que são como luzeiros da música cristã atual.

5. O PONTO FUNDAMENTAL

Lembremo-nos de que o que foi tratado acima não diz respeito específico à música litúrgica ideal, mas à diferenciação entre sacro e profano em música, um tipo de dicotomia que vem sendo sustentada sem base histórica, estética ou estrutural da ciência musical. O que temos tentando sustentar até aqui é que a música não é ou deixa de ser sacra a partir dela mesma como objeto. Intrinsecamente, ela é produto da cosmovisão do artista, das suas crenças, produto de uma época e cultura, meio de comunicação sujeito aos atributos e desígnios de tal contexto, meio de expressão de um indivíduo, coletividade ou povo.

²⁶ MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global Editora, 2003, p. 58, 66.

Devido a esses fatores, devemos então partir do contexto da adoração, como disposição do coração e condutor da cosmovisão, para a música como um meio de sentir e expressar a fé ou a vida comum em *linguagem simbólica e abstrata*, a não ser pela força do texto, quando há.

Não cremos que apenas o bom senso seja um critério demarcatório, algo subjetivo demais. O problema da “fusão de estilos musicais” como característica do presente século, nem sagrado e nem secular, não é somente uma característica atual. É certo que nestes tempos pós-modernos, a ênfase sobre pluralidade e inclusão está absolutizada. Na verdade, esse fenômeno é antigo, perturba há muito a igreja e se acentuou no século 18, quando as músicas tendiam para o semissacro ou semiprofano, como se pode ver nos hinos que constam nos atuais hinários cristãos.

Outro fenômeno é o excesso de antropocentrismo e elementos existencialistas e místicos que comprometeram a música como arte. A preocupação estética, formal e funcional da arte musical cedeu lugar ao ego como justificativa última para o fazer artístico. Consequência: temos hoje um retrato pleno do semiprofano/semissacro na música cristã, que nem se presta, muitas vezes, como arte nem como Palavra cantada, devido à pobreza tanto artística como teológica.

O que distingue o santo do profano não é exatamente a música enquanto objeto, produto do homem e de seu coração, mesmo porque a música é algo abstrato que sofre mutações temporais e culturais. Não podemos “pegar” a música com as mãos como fazemos com um quadro de pintura ou uma escultura, algo concreto, estável, fora do controle do autor após concluído e que tem existência própria. A música mesmo após composta necessita de um elemento que lhe dê existência contínua: o homem, na figura do intérprete executante. Por isso, o coração desse homem é importante. *O padrão não pode ser algo tão fluido como a música e todas as suas mutações.*

Deve haver então algo mais consistente e absoluto como padrão para o homem e sua expressão musical. Encontramos estes marcos na Escritura Sagrada. O Espírito regenerador de Deus, a água e o Espírito, são os verdadeiros padrões de santidade, pois estabelecem na regeneração a nova vida e, por conseguinte, uma cosmovisão correta, um coração voltado para Deus, espelhando o Criador e Senhor em tudo o que esse homem faz. Temos a santidade vinculada à pessoa, ser moral, e não à música, um ente não-moral. Daí reside o problema central. A música é criada e manipulada por homens santos ou impuros? Essa música é produto análogo ao homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a música sacra é mais um gênero dentre outros, qualquer pessoa habilitada tecnicamente poderá fazê-la e se valer de várias formas estruturais de acordo com a época e cultura e até mesmo o tipo de culto e a tradição local da

igreja. Assim nesta confusa fronteira chegamos ao “rap cristão”, “rock cristão”, “sertanejo cristão”, assim como o “clássico cristão” ou qualquer outra categorização por gênero que a música e a religião fundiram erroneamente. O que pretendemos esclarecer até aqui é que no passado não havia uma fronteira clara entre compositores de música sacra ou não; ambos poderiam escrever sob encomenda para qualquer estilo. Igualmente a melodia de uma peça musical poderia ser aproveitada em outra, sacra ou profana, adaptando-se somente o texto.

O que é de fato cristão é a pessoa. Antes da música cristã, se é que ela exista como forma, há o cristão músico. Desta feita, entendemos a sacralidade ou não da música vinculada à pessoa e seu estado diante de Deus. O que é regenerado, quem recebe do alto o novo nascimento, é o ser, aquele que está *em Cristo*. Assim, o santo ou o profano está na pessoa e tudo o que faz é de conformidade com isso. “Todas as coisas são puras para os puros; todavia, para os impuros e descrentes, nada é puro. Porquanto tanto a mente como a consciência deles estão corrompidas” (Tt 1.15). O impulso religioso é “estrutural”, mas o seu conteúdo e *direção* estão de acordo com o motivo central, o coração, o que este absolutiza tornando um ídolo (a música pode ser um ídolo também). Dooyeweerd explica:

Se esse motivo é de caráter apóstata, ele distanciará o ego de sua origem verdadeira e direcionará seu impulso religioso para nosso horizonte temporal de experiência, buscando nesse tanto a si mesmo quanto à sua origem. Isto fará com que surjam ídolos originados da absolutização daquilo que tem um significado apenas relativo.²⁷

Distinguir o santo do profano não deve ser um retrocesso ao isolacionismo e separatismo; o velho dualismo neoplatônico é tão prejudicial quanto esse. A Reforma libertou os cristãos dessa dicotomia. Nenhuma distinção há entre vida religiosa e secular; somos inteiramente adoradores do Senhor ou não. Devemos ter em vista a glória de Deus tanto na criação e sua providência quanto na redenção. Isso não significa não distinguir claramente o santo do profano, os usos seculares dos sagrados, inclusive na música. O que tem acontecido é o gradual esfriamento da piedade e da verdadeira adoração, produzindo a pobreza teológica da igreja, de seus líderes e compositores, levando à música um texto pobre e sem biblicidade. Uma vida santa produz música santa.

A música tem uma função na igreja de Cristo; a isso devemos estar atentos. É um meio de comunicar. Assim ela deve primar pela clareza bíblica do texto, bem como por uma estética adequada para que a música em si não subjugue o entendimento da mensagem, para que expresse devidamente o seu conteúdo.

²⁷ DOOYERWEERD, Herman. *No crepúsculo do pensamento ocidental*: estudos sobre a pretensa autonomia do pensamento filosófico. São Paulo: Hagnos, 2010, p. 83.

A música deve cooperar com a comunicação. Para isso a estética se presta. Nisto identificamos música solene, introspectiva, majestosa, vibrante, enfim, tudo em conformidade comunicativa.

A música revela em si mesma a criação de Deus; a criatividade humana como imagem do Criador. Tem o poder de criar “do nada”, do silêncio ao som, e ainda organizá-los. E mais, estabelecer vínculo afetivo e comunicativo. Desta forma, a música como produto humano tende a expressar o seu coração com ou sem Deus, regenerado ou não, santo ou impuro. O foco primeiro deve, portanto, ser o da procedência e não do produto, do moral e não do amoral. A música deve ser a música *da* igreja, não simplesmente a música *na* igreja.

ABSTRACT

The purpose of this article is to explain and discuss the sacred-profane dichotomy as applied to music. Is it possible to identify traits that will define precisely the boundaries between both musical forms? Music is both science and language, and as such it is permeated by structural form and expressed content. However, specifically in music, the content tends to change the form depending on the author’s purpose. By means of musical thought and history in a comparative way, the author examines the veracity of the sacred-profane dichotomy. Reformed biblical assumptions also guide the article and its conclusions.

KEYWORDS

Sacred Music; Worship; Dichotomy; Sacred; Profane; Aesthetics.