

Natureza e implicações da música para a adoração

Jetro Meira de Oliveira¹

Apesar do grande respaldo bíblico e extrabíblico para o uso da música no louvor e na adoração, ao longo dos séculos, ela tem sido um ponto de discórdia na igreja cristã.² Ao nos aproximarmos da metade da segunda década do século 21, esse ponto tem produzido cada vez mais polarização entre grupos que defendem formas, gêneros e estilos, e que não necessariamente discutem com o objetivo de compreender como podemos melhorar o uso da música na adoração.

Tenho observado e participado ao longo de mais de 20 anos de ministério musical a maneira como a igreja trata seus músicos: ora com profunda admiração e idolatria; ora com repugnância, e até mesmo ódio. Em muitas situações, fica a impressão de que o mais importante é a música e não as pessoas. É como se Jesus Cristo tivesse morrido para salvar “a música”, e não os seres humanos. Há um nítido desejo de que um grupo ou outro “vença”. No entanto, quando isso ocorre, a igreja é “derrotada”.

Cada vez mais temos evidências de que a segunda volta do Senhor Jesus Cristo é iminente. Isso significa, dentre outras coisas, que as verdades bíblicas ganham maior dimensão e relevância. Creio que não houve nenhum outro momento na história humana de maior necessidade de unidade na igreja. Assim, o tema do uso da música e a controvérsia que este tema tem gerado ganha importância renovada, pois tem contribuído justamente para a divisão.

Os conselhos bíblicos para a unidade do corpo de Cristo são muitos: “ora, o Deus da paciência e da consolação vos conceda o mesmo sentir de uns para com os outros, segundo Cristo Jesus, para que concordemente e a uma voz glorifiquéis ao Deus e Pai de nosso Senhor Jesus Cristo” (Rm 15:5-6). Essa passagem indica que o espírito de unidade é um fator importante para que exista sintonia no louvor e adoração a Deus.

¹ Doutor em Artes Musicais, Regência e Literatura Musical pela University of Illinois, graduado em Música pela Andrews University e mestre em Música, Regência e Musicologia pela mesma universidade.

² Por exemplo, as reclamações sobre música no Concílio de Trento (1545-1563): espírito “secular” da música usada na igreja, missas parodiadas de chansons (música secular), excessivo uso de instrumentos na igreja, pronúncia pobre dos cantores, comportamento irreverente dos cantores/coristas. A discussão sobre música não foi um tema principal do Concílio de Trento. Mesmo assim, nenhum aspecto técnico foi restringindo, nem mesmo o uso de fontes seculares para a música da missa. A recomendação final sobre música pode ser resumida nestas palavras: tudo que seja impuro ou lascivo deve ser evitado para que a Casa de Deus possa realmente ser uma casa de oração. Para um relato mais detalhado ver Monson (2002).

Novamente, o apóstolo Paulo exorta pela unidade: “rogo-vos, irmãos, pelo nome de nosso Senhor Jesus Cristo, que faleis todos a mesma coisa e que não haja entre vós divisões; antes, sejais inteiramente unidos, na mesma disposição mental e no mesmo parecer” (1Co 1:10).

Nossa busca por unidade no corpo de Cristo não implica no abandono do estudo, ou seja, o diálogo e até mesmo a discussão de temas controversos. No entanto, precisamos aprender urgentemente a realizar tais atividades com um verdadeiro espírito cristão: “sede todos de igual ânimo, compadecidos, fraternalmente amigos, misericordiosos, humildes” (1Pe 3:8). Nessa perspectiva, ataques pessoais em nada contribuem. “Irmãos, não faleis mal uns dos outros” (Tg 4:11a).

O tema de louvor e adoração é um dos mais relevantes para o momento no qual vivemos, especialmente quando consideramos as Três Mensagens Angélicas. A primeira e a terceira delas apresentam dois tipos de adoração, uma verdadeira e outra falsa. “Temei a Deus e dai-lhe glória, pois é chegada a hora do juízo; e adorai aquele que fez o céu, e a terra, e o mar, e as fontes das águas” (Ap 14:7b). “Seguiu-se a estes outro anjo, o terceiro, dizendo, em grande voz: Se alguém adora a besta e a sua imagem e recebe a sua marca na fronte ou sobre a mão, também esse beberá do vinho da cólera de Deus” (Ap 14:9-10a). Este verso deveria ser suficiente incentivo para que dedicássemos muito estudo com o objetivo de alcançar uma melhor compreensão de como podemos adorar a Deus, e também de como podemos, inadvertida ou conscientemente, adorar a besta.

Nós, que recebemos a maravilhosa graça salvífica de Jesus Cristo, precisamos ter o compromisso de continuar “crescendo na graça”. Acreditamos ser “arrogância espiritual” o pensamento de que já alcançamos a plenitude do conhecimento e crescimento na graça. Esse fator não é compatível com o princípio de que Deus tem se revelado de maneira gradativa. Alguns importantes princípios bíblicos que podem ser aplicados ao uso da música no louvor e adoração exigem amadurecido discernimento espiritual. Consideremos, por exemplo, dois princípios apresentados por Paulo: “todas as coisas são lícitas, mas nem todas convêm; todas são lícitas, mas nem todas edificam” (1 Co 10:23-24). E, ainda: “vede, porém, que esta liberdade não venha, de algum modo, a ser tropeço para os fracos” (1Co 8:9). Se estes dois princípios fossem aplicados às nossas escolhas musicais, para o louvor e adoração, muitos dos problemas que temos enfrentado não existiriam.

Quando ouço comentários de que a música sacra é uma questão de gosto pessoal, uma questão apenas cultural, de que a letra sacraliza a música ou de que a música é amoral, sou levado a pensar na ingenuidade em nosso meio. Precisamos continuar “crescendo na graça”. “Para que não mais sejamos como meninos, agitados de um lado para outro e levados ao redor por todo vento de doutrina, pela artimanha dos homens, pela astúcia com que induzem ao erro” (Ef 4:14).

A Bíblia nos orienta ao crescimento espiritual contínuo: “quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, pensava como menino; quando cheguei a ser homem, desisti das coisas próprias de menino” (1Co 13:11). “Irmãos, não sejais meninos no juízo; na malícia, sim, sede crianças; quanto ao juízo, sede homens amadurecidos” (1 Co 14:20). “Mas o alimento sólido é para os adultos, para aqueles que, pela prática, têm as suas faculdades exercidas para discernir não somente o bem, mas também o mal” (Hb 5:14). Sem este crescimento espiritual não há conhecimento humano por si só que possa nos guiar nas escolhas musicais, no louvor e na adoração.

Antes de focar nossa atenção em alguns aspectos da natureza da música, gostaria de recordar duas passagens bíblicas: “ora, é necessário que o servo do Senhor não viva a contender, e sim deve ser brando para com todos, apto para instruir, paciente, disciplinando com mansidão

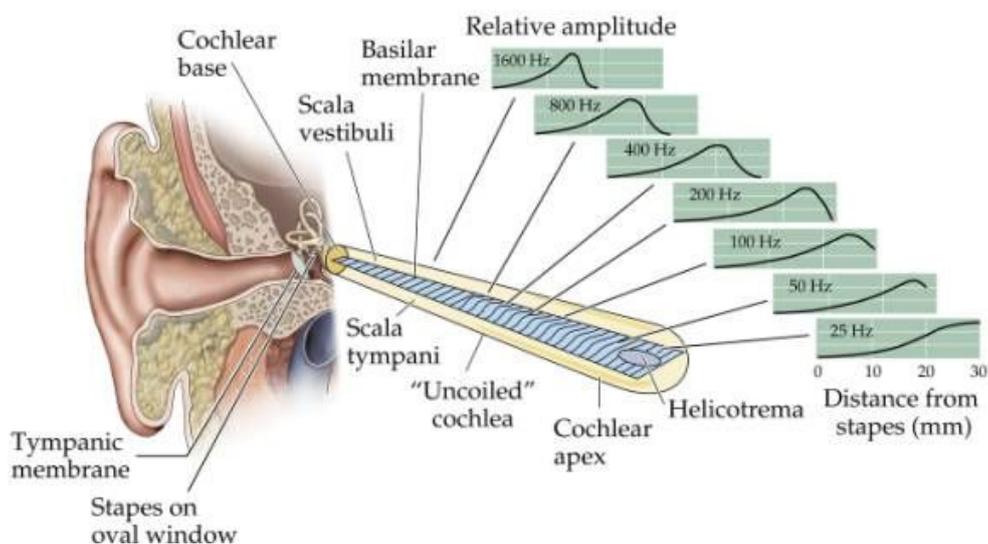
os que se opõe, na expectativa de que Deus lhes conceda não só o arrependimento para conhecerem plenamente a verdade, mas também o retorno à sensatez, livrando-se eles dos laços do diabo, tendo sido feitos cativos por ele para cumprirem a sua vontade” (2Tm 2:24-26). “Com toda oração e súplica, orando em todo o tempo no Espírito e para isto vigiando com toda perseverança e súplica por todos os santos” (Ef 6:18). E necessário, assim orar pelos músicos de nossa igreja.

A natureza da música

A música não é um objeto. Ela não é uma “coisa”. A música não é um CD; não é uma partitura. A música “é” somente quando executada, apresentada. Ela não foi antes e não será depois. Da mesma maneira que uma foto não é “você”, mas apenas uma “representação” sua; a gravação de uma música não é a música, mas apenas uma representação da música. Esta característica etérea da música é um tanto difícil de ser compreendida, mas é fundamental se realmente desejamos interagir de maneira mais inteligente e proveitosa com essa forma de arte.

Muitas concepções distorcidas sobre a música são oriundas do seu tratamento como objeto. Tais concepções deturpam a sua essência básica. Quando alguém diz que a música é “amoral” e a compara a uma faca ou um revólver, está tratando a música como um objeto inanimado. Veremos a seguir que a música está longe de ser um objeto inanimado. Ela é um fenômeno artístico percebido somente no cérebro.³ Fomos “projetados” para reconhecer as diferentes alturas e notas musicais. Nossa habilidade de reconhecer diferentes notas ou alturas é fisiológica. A membrana basilar do ouvido interno possui cílios que são acionados em resposta a determinadas frequências. Isto é chamado de “mapa tonotópico” e funciona como um teclado de piano, com registros grave, médio e agudo (BONALDI,2004; NISHIDA, 2012).

Figura 1: ouvido interno, membrana basilar, mapa tonotópico

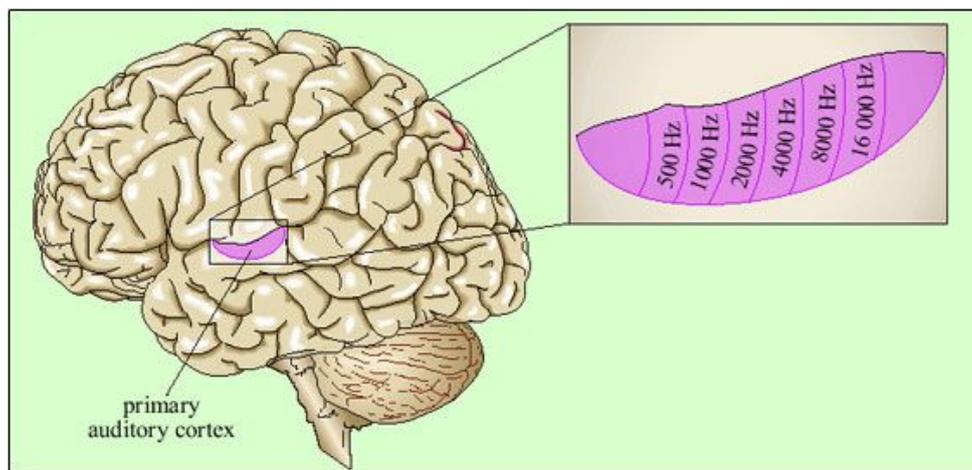


Fonte: Adaptado de <<http://bit.ly/ltzOWkj>>

³ Sem um aparelho auditivo e o cérebro não há música e nem mesmo som. Há apenas o deslocamento de partículas de ar.

O córtex auditivo também possui mapas tonotópicos⁴. Diferentes áreas do cérebro respondem a diferentes notas, alturas. É possível colocar eletrodos numa pessoa e saber exatamente quais notas ela está ouvindo apenas analisando a atividade cerebral. A esse respeito, vale destacar: se colocarmos eletrodos no córtex visual e mostrarmos, por exemplo, uma pêra verde, não há grupos de neurônios que tornam os eletrodos verdes. “No entanto, quando colocamos eletrodos no córtex auditivo e tocamos uma nota pura a 440 Hz, há neurônios no córtex auditivo que irão disparar exatamente nesta mesma frequência, fazendo o eletrodo emitir atividade elétrica a 440 Hz – em termos de notas, o que entra pelo ouvido sai no cérebro!” (LEVITIN, 2007, p.29, tradução livre).⁵

Figura 2: córtex auditivo, mapa tonotópico



Fonte: Adaptado de <<http://bit.ly/SsA9Re>>

Essa ação direta da música no cérebro ajuda a explicar o interessante fenômeno do “encantador de búfalos”. O criador de búfalos Antônio Carlos Trierweiler, do município de General Câmara (RS), descobriu, por acaso, que poderia controlar seus enormes animais apenas tocando seu violino. Curiosamente os búfalos reagem de maneira muito direta quando ouvem a melodia do conhecido hino *Amazing Grace* de John Newton. Basta Trierweiler começar a tocar o hino ao violino que os búfalos vão se aproximando, e o seguem para onde quer que vá. Não é mais necessário cavalos para conduzir o rebanho, apenas a música (MENDES, 2010).⁶

A experiência do encantador de búfalos serve para ilustrar, de maneira prática o que é um “processo cibernético”. Processos cibernéticos são caracterizados por uma relação direta de estímulo e resposta, sem que haja qualquer tipo de mediação reflexiva ou significado (ECO, 2008, p.4). Naturalmente, búfalos são animais irracionais, incapazes de uma “mediação reflexiva”. Quando recebem o estímulo, respondem com obediência, seguindo o som da música. De alguma maneira, ela estimula o aparato neurológico dos búfalos, e estes apenas se rendem a este estímulo sem “pensar” no que estão fazendo.

⁴ Pesquisas feitas com exames de ressonância magnética demonstram a precisão e a complexidade dos mapas tonotópicos no córtex auditivo. Ver Saenz e Langers (2014).

⁵ “But if I put electrodes in your auditory cortex and play a pure tone in your ears at 440 Hz, there are neurons in your auditory cortex that will fire at precisely that frequency, causing the electrode to emit electrical activity at 440 Hz - for pitch, what goes into the ear comes out of the brain”. Ver também: Oxenham, Bernstein e Penagos (2004); Shamma (2004).

⁶ Ver “Pecuarista usa o som do violino para atrair búfalos no vale do rio pardo” disponível em: <http://bit.ly/lhfX3XL>. Acesso em 15 abr. 2014.

Seres humanos também são afetados fisiologicamente e psicologicamente pela música e pelo som. A musicoterapia é baseada justamente nessa possibilidade. Usando uma combinação de música sem pulsação e sem mudanças de dinâmica e timbre com ondas sonoras de baixa frequência, a musicoterapia vibroacústica é usada para produzir relaxamento físico e mental em pacientes com dor crônica, reduzindo a frequência cardiorrespiratória e a pressão arterial, produzindo sensação de bem-estar e afetando positivamente o estado de humor (CARRER, 2007; CARRER, s.d.; WIGRAM; GROCKE, 2007; WIGRAM; PEDERSEN; BONDE, 2002).⁷ Mas a música pode ser usada para produzir um efeito oposto, causando excitabilidade e aumentando a frequência cardiorrespiratória (SIBLEY-SCHWARTZ, 2011). Professores de hidroginástica e academia em geral sabem muito bem que a música de ritmo rápido e constante eleva a frequência cardiorrespiratória com o objetivo de melhorar o desempenho no exercício. O efeito produzido não é somente fisiológico, mas também psíquico, causando um estado de excitação e euforia (SOUZA; SILVA, 2010).

Ao contrário de búfalos, seres humanos são animais racionais e capazes de mediação reflexiva. Mas a “racionalidade” e a capacidade “reflexiva” não são absolutas ou constantes, elas dependem de diversos fatores como, por exemplo, de um bom desenvolvimento cognitivo e emocional. Além disso, dois fatores importantes são o livre arbítrio e a competência comunicativa.⁸

Música não é uma linguagem universal como muitos proclamam romanticamente. Alguns até mesmo questionam se a música pode ser considerada uma linguagem (BORGES, 2005). De qualquer forma, utilizamos a música para comunicar ideias e expressar sentimentos.

A ideia de que a música causa um estado geral de excitação ao invés de emoções específicas explica parcialmente porque ela tem sido usada para acompanhar tão grande variedade de atividades humanas, incluindo marcha, serenata, adoração, casamentos, funerais e trabalho manual. A música estrutura o tempo. Ao impor ordem, a música assegura que as emoções provocadas por um evento particular alcancem o auge no mesmo momento (STORR, 1993, p. 30, tradução livre).⁹

Alguns têm enfatizado esta inespecificidade linguística da música para justificar que qualquer tipo de música pode ser usada no louvor e adoração. No entanto, estes ignoram alguns dos aspectos mais básicos e naturais da música. Justamente “por não necessitar de codificação linguística, [a música] tem acesso direto à afetividade, às áreas límbicas que controlam nossos impulsos, emoções e motivação” (SOUZA; SILVA, 2010, p. 35).

Usos, funções e manifestações da música na sociedade

⁷ Muito antes de existir uma ciência da musicoterapia, a música já era usada com fins terapêuticos, como na conhecida história de Saul e Davi (1Sm 16:14-23).

⁸ Competência Comunicativa pode ser definida como a capacidade de se usar um sistema linguístico adequadamente em diferentes situações, levando em conta as funções e variedades da linguagem, bem como as situações socioculturais em que se manifestam. Ver Hymes (1972) e Almeida (2010).

⁹ “*The idea that music causes a general state of arousal rather than specific emotions partly explains why it has been used to accompany such a wide variety of human activities, including marching, serenading, worship, marriages, funerals, and manual work. Music structures times. By imposing order, music ensures that the emotions aroused by a particular event peak at the same moment*”.

Vamos examinar, brevemente, alguns usos, funções e manifestações da música na sociedade. Esses aspectos serão úteis na compreensão de como esta arte é dinâmica e como pode possuir diferentes perspectivas em diferentes situações e pessoas, além de como pode influenciar nossas escolhas musicais para o louvor e adoração.

Mnemônico

O primeiro uso ou função da música que apresento denomina-se “mnemônico” por sua ligação com a memória. Todos nós conhecemos a música com esta função, desde melodias para memorizar o alfabeto, tabuada ou versos bíblicos, passando por melodias/letras usadas para lembrar o nome de um determinado produto e até canções fúteis e muitas vezes imorais, ouvidas uma única vez e memorizadas imediatamente. Este último exemplo demonstra a capacidade de “impregnabilidade” da música (SNYDER, 2001). E como se ela, literalmente, possuísse a pessoa.

A música possui uma incrível capacidade de associação com palavras, assim como ideias e eventos. Do ponto de vista da experiência de vida, nossa história também é muito marcada por associações musicais. A maioria daqueles que se converteram a Cristo a partir da adolescência possuem lembranças de sua experiência religiosa associada à música. Pode ser o primeiro hino congregacional cantado, a canção de apelo no momento de entrega ou um hino na ocasião do batismo.

A associação da música a eventos tem a tendência de despertar fortes emoções e ativar todo o sistema límbico que processa as emoções e controla a memória (JÄNCKE, 2008). Por isso, pode-se moldar a interação com uma determinada música. Vou exemplificar isto com uma experiência pessoal: na trilha sonora do vídeo de meu casamento foi usada uma canção romântica americana que não faz parte do meu gosto pessoal. No entanto, passei a gostar desta música através de sua associação com um dos eventos mais significativos de minha vida. Neste caso, o significado desta canção para mim não está em si mesma, mas na sua associação com um evento.

Um grande número de pessoas que já passaram dos 35 anos de idade lembra-se, com certo saudosismo, das músicas do auge de sua juventude (13-25 anos). Simplesmente porque foi uma fase de grandes descobertas pessoais, normalmente associadas a momentos felizes, assim, o significado da música não está em si mesmo, mas na associação com momentos marcantes da juventude. Ou seja, de certa forma, ela tem uma função autobiográfica.

Estética

Um dos atributos mais importantes que nos separa dos animais é a capacidade de louvar o nosso Criador. Outra característica relacionada com a primeira, é o sentido estético. De toda a criação, somente o ser humano é capaz de apreciar um belo pôr-do-sol ou combinar cores no vestuário. Mesmo em algo tão necessário à existência como, por exemplo, a alimentação, o lado estético nos leva a procurar alimentos não somente nutritivos, mas também agradáveis ao paladar e aos olhos. Em suas várias formas, a experiência estética está sempre ao nosso redor. Deus, o autor do belo, encheu os céus e a terra com aquilo que é belo. Ellen G. White diz: “como o Autor de toda a beleza, sendo Ele próprio amante do belo, Deus proveu o necessário para satisfazer em seus filhos o amor do belo” (WHITE, 2003, p. 41).

A função/manifestação “estética” da música é o segundo item destacado, de um ponto de vista prático.¹⁰ Por uma variedade de razões achamos a música “bonita”. Naturalmente não concordamos com aquilo que é bonito na música, assim como não concordamos com o que é bonito em outros assuntos. Alguns são fascinados pelo timbre de um determinado instrumento ou

¹⁰ Não cabe neste texto uma discussão filosófica sobre estética musical. Recomendo, aos que desejarem um aprofundamento no assunto, as obras de Scruton (1999) e Busoni (1962).

da voz de um cantor. Outros acham grande beleza na harmonia vocal, seja esta dissonante ou consonante. Há ainda aqueles para quem a música sem instrumentos de percussão e sem vivacidade rítmica é sem atrativos. Independentemente do que consideramos bonito na música, há sempre algo nela que desperta o “fascínio estético”.

Creemos que Deus é o autor de toda beleza, mas nem toda beleza é apropriada para ser utilizada em um culto de louvor e adoração a Ele. Vou ilustrar com duas histórias o tema do fascínio estético musical e como ele pode comprometer nossas escolhas no louvor e adoração.

Há alguns anos eu estava levando minha mãe para uma consulta médica. Na mesma época, estava preparando as aulas de regência coral que iria lecionar na pós-graduação do Unasp no mês seguinte. Coloquei no CD player do carro a música *O schöne nacht* (“Ó bela noite”) de Johannes Brahms, para coro misto e piano. Para minha surpresa, minha mãe ouviu atenta à música e, depois, quebrou o silêncio alegando que havia se sentido na presença de Deus. Digo isto por saber que a letra¹¹ cantada em alemão fala de uma “bela noite” para o despertar do amor entre adolescentes, e aparentemente não tem nada que ver com temas espirituais! Porém, não para minha mãe! Para ela o fator mais importante era o que percebia de beleza na música sem nenhuma preocupação com o significado pretendido nela. É claro que há algo de divino na beleza do amor puro, mas não é disso que estamos falando (ver ANTUNES, 2010).

Vamos examinar outra história igualmente curiosa, mas que pode ilustrar de maneira ainda mais direta como o fascínio estético pode interferir em nossas escolhas musicais para o louvor e adoração. Em certa ocasião eu estava lecionando um seminário de pós-graduação em regência coral. Estávamos trabalhando na música *Sleep* de Eric Whitacre, para coro *a cappella*. Essa música descreve o processo de se cair no sono de uma maneira muito gráfica.¹² Sem dúvida é uma música muito bonita e se tornou muito popular entre os corais atuais. Depois de trabalharmos algum tempo com ela e conseguirmos uma performance artística, um dos alunos pediu a palavra e disse que seria muito bom se fizéssemos uma letra sacra para a música e a usássemos na igreja! Perguntei, então, no aluno a razão para se fazer isso. Sua resposta: “porque a música é muito bonita.” Novamente o fator decisivo foi a beleza. E, neste caso, o aluno conhecia o significado da letra e devia ter alguma compreensão da estreita relação criada pelo compositor entre letra e música.

A ideia de se fazer uma paródia religiosa não é novidade.¹³ Porém, mesmo se uma paródia não é feita, podemos ter tal fascínio estético por certos elementos musicais, copiá-los e utilizá-los na música religiosa sem uma compreensão do seu significado, mas apenas por achá-los bonitos. Entendo que os estímulos recebidos pela sociedade nos educaram a responder sensorialmente de

¹¹ Minha tradução: “Ó bela noite! No céu a lua brilha fabulosamente em todo seu esplendor; ao seu redor, a adorável companhia de pequenas estrelas. Ó bela noite! O orvalho brilha na haste verde da grama; o rouxinol canta com energia no arbusto da flor lilás. O garoto se arrasta gentilmente para a sua amada. Ó linda noite!”

¹² Tradução da letra: “A noite aguarda abaixo da lua, um fio prateado sobre uma duna enegrecida. De olhos fechados e cabeça reclinada; eu sei que o sono está chegando. Sobre meu travesseiro, a salvo na cama, mil imagens enchem minha cabeça, não posso dormir, minha mente está aflita; e ainda meus braços parecem de chumbo. (SAT) Se há barulhos pela noite, uma sombra assustadora, luz cintilante; (B) Se há barulhos pela noite, na noite então eu me rendo a dormir, onde nuvens de sonho dão outra visão. O que sonhos venham se tornar, tanto escuros quanto profundos- (SA) de asas que voam e crescente subida? -Enquanto eu me rendo a dormir. (3x) (TB)-escuro e profundo (3x) [...] escuridão, no sono - Sono (Repetida pelo menos 10x).”

¹³ Um dos exemplos mais curiosos é a paródia religiosa *O Jesu mea vita* do madrigal secular *Si ch'io vorrei morire* de Claudio Monteverdi (1567-1643) A letra original diz que “vou morrer se não tiver teus beijos, tua boca, tua língua”, uma descrição muito gráfica do amor carnal. Aquilino Coppini (?-1629), músico e letrista, especialista em fazer paródias religiosas (*contrafacta*) de madrigais seculares, transformou a letra carnal de Monteverdi em “*Jesus minha vida*”! Um exemplo contemporâneo de paródia religiosa de música secular é a versão religiosa do Pe. Antonio Maria da música *Festa*, de Ivete Sangalo.

forma rápida e superficial, como no processo cibernético. Mas creio que a experiência espiritual não pode ser predominantemente constituída de respostas rápidas e superficiais, que muitas vezes não passam da percepção do belo. Sinto-me um tanto frustrado quando faço alguma apresentação musical na igreja e, posteriormente, alguém comenta comigo: “foi lindo”, ou, “estava tão bonito”, sem dizer algo que revele a compreensão da mensagem e significado da música. Neste caso, posso dizer que “o belo é a fera”. Podemos nos tornar inebriados pela beleza de tal forma que não seremos mais capazes de perceber significados mais profundos nas manifestações artísticas.¹⁴

Social

A música possui uma presença social muito forte, principalmente através do entretenimento midiático. É praticamente impossível pensar em alguma forma de entretenimento que não tenha música. No entanto, quero destacar outro aspecto social proporcionado pela música: o de afirmação social/ou afirmação do ego. Neste caso, existem duas vertentes básicas. A música pode servir como chave de acesso a um determinado grupo social, assim como também pode dar destaque social a pessoa que a pratica, contribuindo para autoafirmação.

Um adolescente tímido muda de cidade. Chega à nova escola sem conhecer ninguém. Entra para o coral da escola e, em pouco tempo, já faz novos amigos. Sua inclusão no novo grupo social foi facilitada pela música. A música coral, em particular, possui uma função social acentuada, não somente em escolas, mas em todas as suas manifestações, seja em igrejas, empresas ou outras entidades. A ligação entre música coral e atividades sociais para os membros de um coral é muito comum, e em alguns casos, fica a dúvida de qual é a prioridade, se a música ou a interação social. De qualquer forma, a música proporciona a possibilidade das pessoas se aproximarem uma das outras.

Em uma determinada igreja, a irmã Carmem (nome fictício), casada, mãe de três filhos, um pouco acima do peso, dona de casa, passa basicamente despercebida na congregação, exceto por seu círculo de amigas mais íntimas. O que ninguém sabe é que a irmã Carmem tem uma bela voz. Até que um dia, por consequência de uma série de fatores, ela canta em um culto. Todos na congregação ficam surpresos com o talento musical de Carmem. Daquele dia em diante ela não é mais uma desconhecida na igreja, mas é a “Carmem que canta”. É fácil perceber no brilho dos olhos de Carmem a mudança de status que a música trouxe para sua vida e, em especial, para sua autoafirmação.

Todo ser humano precisa de aceitação social e afirmação como indivíduo. Nessas duas situações a música não desempenha primordialmente uma função artística, mas promove duas funções de aceitação social e autoafirmação de uma maneira muito sutil e eficaz. Naturalmente, há inúmeras outras atividades que desempenham função similar, mas nosso foco é a música.

A música é também um fator de identidade social, especialmente dentro daquilo que é chamado de “neotribalismo”, que afeta, em particular os adolescentes (MAFFESOLI, 1998; MAFFESOLI, 2007; FEIXA-PAMPOLS, 2004; SOUTO, 2013; MARCON; BORTOLAZZO, 2013). Um determinado repertório, estilo ou gênero musical, pode servir tanto como fator que aproxima as pessoas, que criam e aceitam uma determinada identidade social, como também um fator que impele um jovem ou adolescente a adotar determinado repertório, estilo ou gênero musical para ser aceito por uma determinada “tribo”, assumindo, inclusive, estilo de vida, valores, associados a esta “tribo”.

Enquanto a música tem importante papel na autoafirmação e na aceitação social, essa não deve ser sua função primordial na igreja. A música na igreja não deve ser usada primordialmente para benefício próprio. Vamos considerar o chamado de Abraão: “de ti farei uma grande nação,

¹⁴ O exemplo mais dramático disto é a queda de Lúcifer. Esta criatura, dotada de beleza estupenda, perdeu seu próprio sentido de ser em sua própria beleza. Leia o relato da queda de Lúcifer e a relação da beleza neste processo em White (1947).

e te abençoarei, e te engrandecerei o nome. Sê tu uma bênção! Abençoarei os que te abençoarem e amaldiçoarei os que te amaldiçoarem; em ti serão benditas todas as famílias da terra” (Gn 12:2-3). Não recebemos bênçãos apenas para uso próprio, e muito menos para usá-las como algo que nos diferencia de outras pessoas em um gesto opressor. A verdadeira religião é pautada por ações além ego. O uso da música no louvor e adoração implica em considerar o outro e não somente as minhas necessidades.

Arte simbólica

O principal ponto de discórdia entre as visões tradicional e pós-moderna sobre música sacra passa pelo conceito de música como arte simbólica. A visão tradicional é que a música pode possuir um significado simbólico em si, ou seja, um significado intrínseco. Do outro lado da moeda está um extremo da visão pós-moderna, incorporada no cristianismo nas palavras de Rick Warren: “Não existe tal coisa como música cristã; só existe letra cristã. É a letra que torna uma canção sacra, não a melodia. Não existem melodias espirituais” (WARREN, 2002, p. 43, tradução livre).¹⁵ Essa postura descarta por completo a possibilidade de qualquer tipo de relação entre letra e música, além de distorcer o conceito do que constitui sacralidade e como isso pode ser alcançado. Diz ainda que não é possível que a música puramente instrumental possa ser usada para criar uma determinada atmosfera ou contribuir para um estado de espírito. Para averiguar a veracidade ou não destas posições teremos que explorar quais as possibilidades de a música atuar como arte simbólica.

Quando apresentamos uma música em público, esse é um ato de comunicação. A música é um meio de comunicação, uma forma de discurso. Há música que comunica a necessidade de fazer algo ou a chegada de um determinado momento, seja com o toque militar de trompete ou com a música de abertura de um programa de TV. Quando ouvimos a *Marcha Nupcial* sabemos que chegou o tão esperado momento de a noiva entrar na igreja. A música pode evocar, sugerir, descrever e representar. A música também pode ser encarada como uma espécie de jogo de construção, na manipulação de seus elementos. Podemos passar horas tentando entender como estes elementos musicais foram trabalhados na construção de uma determinada peça de música. Quando estamos emocionalmente abatidos e ouvimos uma música para levantar o ânimo, ou quando jovens se reúnem em uma festa ou danceteria para dançar freneticamente com o intuito de se sentirem alegres, a música está sendo usada como uma forma de terapia ou droga que desperta o prazer (STEFANI, 1989, p. 15-16).

Para que exista uma comunicação eficiente é necessário que todos os envolvidos no processo tenham alguma fluência no sistema complexo de linguagem que está sendo usado. Posso ouvir mandarim e achar bonito, mas como não tenho qualquer conhecimento desse idioma, não vou entender nada; no máximo posso achar que os sons são bonitos. Ao mesmo tempo, há outros elementos que contribuem para que haja comunicação, além da linguagem verbal. Mesmo sem entender mandarim, posso entender alguma coisa, dependendo do contexto e da linguagem corporal, como gestos e expressões faciais. Mesmo assim, minha compreensão é limitada. Meu

¹⁵ “*There is no such thing as 'Christian' music; there are only Christian lyrics. It is the words that make a song sacred, not the tune. There are no spiritual tunes.*” De certa forma, ecoando Warren, mas com maior elaboração, ver na autora adventista Doukahn (2010, p. 46) afirmações como: “*there is no such thing as a sacred style per se – it varies from one cultural setting to another, from one musical language to another.*” A citação tem como premissa que o assunto de música sacra é exclusivamente uma questão cultural, ignorando outros aspectos que estamos examinando neste texto, além de novamente ignorar a essência do que torna uma atividade sacra ou secular. E mesmo do ponto de vista exclusivamente cultural, os que vivem no mundo ocidental e globalizado, possuem uma boa ideia de estilos musicais que são claramente seculares. No entanto, alguns estão justamente utilizando o fraco argumento de que música sacra é uma questão cultural para trazer para a igreja estilos seculares.

interlocutor chinês poderá ter toda a intenção de me comunicar algo, mas se eu não falo o seu idioma, não há como compreender a totalidade de sua mensagem.

Neste momento, vamos transpor essa situação à música. Muitos esperam compreender toda a mensagem da música sem jamais ter aprendido qualquer coisa sobre esta forma de comunicação.¹⁶ A verdade é que existem diferentes níveis e graus de compreensão do significado da música. Quanto mais conhecimento sobre a música em geral, e sobre a música em questão, melhores são as chances de se compreender o seu significado intrínseco. Mas a música possui um potencial de significado mesmo sem exigir muito conhecimento sobre ela mesma, através de suas funções e relações, criando, assim, um significado extrínseco. Isto se aplica a qualquer tipo de música, seja esta chamada de erudita ou popular. Podemos ainda ter significado na própria forma, e não no conteúdo.

Vamos ver de maneira mais prática como isto pode acontecer na música. Podemos ter representações mais próximas do natural (*signa naturalia*) e representações convencionadas (*signa data*). Na primeira categoria, por exemplo, a música pode imitar o som de uma tempestade. Neste caso, o significado na música está no poder da música de sugerir peso, espaço, tempo e fluência virtuais (SWANWICK, 2003, p. 34).

Murray Schafer (1991), compositor e educador musical, explica isso de maneira muito didática em diálogos com alunos de escolas. Ele diz que os extremos de características musicais podem ter um efeito sobre nossas emoções. Schafer (1991, p. 45-47) propõe que estes valores do vocabulário musical sejam colocados como opostos, da seguinte maneira:

AGUDO	GRAVE
FORTE	SUAVE
CURTO	LONGO
RAPIDO	LENTO

“O compositor usa valores básicos como esses para criar uma composição com um caráter específico. O que eu quero que vocês observem é que esses valores têm o poder de afetar o ouvinte de muitas maneiras diferentes”. Para ilustrar isso, Schafer (1991) usa as músicas instrumentais *Prelúdio para a tarde de um fauno*, de Claude Debussy, e *Noite em um monte descalvado*, de Modest Mussorgsky.¹⁷ Cada uma das peças cria um clima bem definido, o que é possível restringindo-se a valores musicais específicos. A música de Debussy é caracterizada pelos valores musicais “grave, longo e lento” projetando um clima tranquilo, enquanto que a música de Mussorgsky é caracterizada pelo “agudo, forte, curto e rápido”, com um clima tenso e agitado (SCHAFER, 1991, p. 45-47). Como podemos facilmente perceber nesses exemplos, a música puramente instrumental consegue projetar um estado de espírito. Sendo assim, a música não é “neutra”. Não há como associar tranquilidade a uma música agitada, e vice-versa, não há como criar um clima de agitação com uma música estática, que não possui muita atividade rítmica. Tranquilidade envolve frequência cardiorrespiratória mais baixa enquanto que o contrário está

¹⁶ Nikolaus Harnoncourt, falecido maestro e pensador musical, aponta que, até o início do século 19, a formação musical era voltada para uma compreensão do significado da música. Criticando, ele diz: “A partir do momento em que a música deve ser dirigida a todos, que o ouvinte não precisa mais compreender nada da música, torna-se necessário eliminar qualquer discurso que exija compreensão; o compositor precisa escrever uma música que, da forma mais fácil e acessível possível, se dirija diretamente à sensibilidade do público (Os filósofos dizem a este respeito: quando a arte nada mais faz do que agradar, ela serve apenas para ignorantes.)” (HARNONCOURT, 1998, p. 30).

¹⁷ “Prelude to the afternoon of a faun” e “Night on a bald mountain”.

relacionado a um estado de agitação. Há uma relação natural entre o estado de espírito e os valores musicais escolhidos.

Existem também as convenções musicais. Estas podem ser clichês¹⁸ de como se terminar uma música, como “esticar” uma canção através de mudanças de tom, como criar expectativa com um “ta-dá” ou como criar um clima romântico para uma cena de filme.¹⁹ Há convenções musicais curiosas, como o famoso sinal da cruz usado por Bach em sua *Paixão Segundo São Mateus*. Nas duas fugas para dois coros dos n.ºs 45b e 50b, *La ihn kreuzigen*, Bach cria um desenho melódico para representar o sinal gráfico da cruz quando as vozes cantam a palavra “kreuzigen” (crucifique-O), como no exemplo abaixo.

Figure 3: sinal da cruz de Bach



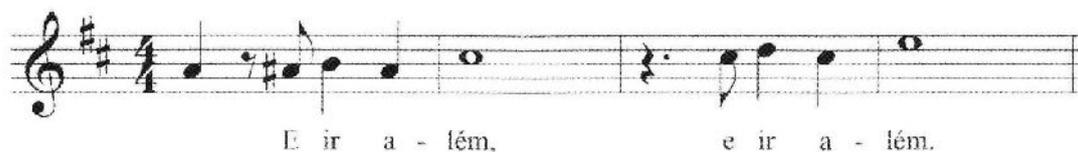
Muitas convenções da música ocidental foram desenvolvidas ao longo do séc. 17, dentro daquilo que é conhecido como “retórica musical”. Inicialmente, isso se manifestou na música vocal com uma transposição de diversas ideias do discurso oral para a música. Foram importadas desde concepções da estrutura de um discurso até figuras retóricas, como por exemplo, *iteratio*, ou repetição para dar ênfase. Na fala isso ocorre com aumento de intensidade e, frequentemente, com a articulação da repetição em uma altura mais elevada. Naturalmente, intensidade e altura são elementos facilmente replicáveis na música (BURMEISTER, 1993).²⁰ Veja o exemplo abaixo da música *Vitoriosa* de Ivan Lins e Vitor Martins na qual o texto “e ir além” é repetido, sendo cantado em uma altura mais aguda, mas com o mesmo contorno melódico.

Figura 4: retórica musical em Ivan Lins

¹⁸ Novamente, clichês musicais não fazem distinção e estão presentes na música pop comercial, popular e erudita. Ver o interessante post de Freed e Salgado “10 unavoidable musical clichés”, disponível em: <http://bit.ly/1nLW8S1>. Acesso em: 14 abril de 2014.

¹⁹ Ver o elucidante trabalho de Franco (2011), representação do amor na trilha musical do cinema. Ver também Carrasco (2006).

²⁰ Os principais tratados do século 16 sobre retórica musical foram: Ioachim Burmeister *Hymnematum Musicae Poeticae* (Restock, 1599); Burmeister *Musica austroschediastike* (Restock, 1601); Burmeister *Musica poetica* (Restock, 1606); Johannes Lippius *Dispositio Musica tertia sincerae synopticae* (Erfurt, 1614); Johannes Nucius *Musices Poeticae [...] Praeceptiones absolutissimae* (Neisse, 1613); Thuringus *Opusculum bipartitum* (1625); Johann Andreas Herbst *Musica poetica* (Nürnberg, 1643); Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* (Roma, 1650); Christoph Bernhard *Tractatus compositionis augmentatus*; Bernhard Von der Singe-Kunst *over Manieq Bernhard Ausführlicher Bericht von dem Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen*; Elias Walther (Caldenbach) *Dissertatio musica* (Tübingen, 1664); Wolfgang Caspar Printz *Phrynis Mitilenaeus oder Satyrischer Componist* (Dresden e Leipzig, 1696); Johann Georg Ahle *Musikalische Friihlings-, Sommer-, Herbst- und Winter-Gesprdche* (Miihlhausen, 1695-1701); Thomas Balthasar Janowka *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae* (Praga, 1701); Johann Gottfried Walther *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708 - ms, Landesbibliothek, Weimar); Walther *Musikalisches Lexicon* (Leipzig, 1732); Johann Kuhnau *Texte zur Leipziger Kirchen-Music* (1709); Mauritius Vogt *Conclave Thesauri magnae artis* (Praga, 1719); Johann David Heinichen *Der General-Bass in der Composition* (Dresden, 1728); Johann Adolph Scheibe *Der critische Musicus* (Hamburg, 1738); Johann Matheson *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739); Meinrad Spiess *Tractatus musicus compositorio practicus* (Augsburg, 1745). Fica evidente com esta longa lista que o assunto foi muito estudado e difundido. Esta lista foi extraída de anotações de aula baseadas em: Arnold Schmitz “Figuren, musikalisch-rhetorische”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, V.4 (Kassel, 1955).



A retórica musical do século 17 não se restringiu à música vocal e, logo, as mesmas convenções estavam sendo usadas na música instrumental com as mesmas intenções e efeitos. Muitas das convenções da retórica musical do século 17 transpuseram ao tempo, e se tornaram parte da prática musical até os nossos dias.

Como vimos, convenções musicais estão presentes em todos os tipos e estilos de música, e podem se manifestar também em aspectos performáticos. Em uma convenção, é comum em grandes shows a banda parar de tocar e deixar o público cantar *a cappella* um trecho de uma canção conhecida. Isto produz o efeito emocional de participação e pertencimento.

Na aldeia globalizada na qual vivemos, a mídia tem um papel preponderante no estabelecimento e difusão de muitas das atuais convenções musicais. A associação de imagem à música cria um forte vínculo, e contribui para o desenvolvimento de muitas das relações de sentido musical vigentes. Embora tenha um papel importante, a mídia imagética não é a única envolvida neste processo. Os símbolos e as convenções de qualquer tipo de linguagem são em grande parte arbitrários. Daí a importância da interação social neste processo de aquisição e troca (TOMASELLO, 2008). Falando especificamente de um possível processo de significação na música como forma de discurso simbólico, Swanwick (2003, p. 22-23) apresenta a seguinte sequência:

Internamente representamos, *nós imaginamos*;
Identificamos e fazemos *relações* entre essas imagens;
Utilizamos sistemas de sinais, *vocabulários compartilhados*;
Negociamos e *trocamos nossas ideias* com outros.

Em grande parte, o processo de significação é possível através daquilo que é chamado de *schema* (singular) e *schemata* (plural). *Schemata*, ou “mapas cognitivos”, formam a estrutura para compreendermos várias situações comuns, umas em referência às outras. *Schemata* são estruturadas a partir de contextos culturais já existentes, não sendo assim criações únicas ou individuais. Nossa visão de mundo depende de nossas *schemata*.

Todas essas experiências ficam armazenadas não somente em nossa mente, mas também em nosso corpo. Quantas vezes a simples lembrança de um estado de medo faz com que o corpo se enrijeça, ou quando vamos fazer uma prova difícil, sentimos o estômago embrulhar.

Há também *schemata* musicais, que são estruturadas e reestruturadas cada vez que ouvimos música. Todos nós que vivemos na cultura globalizada ocidental estamos acostumados ao *schema* tonal dos modos maior e menor. Quando alguém ouve uma música feita fora do sistema tonal e acha isto estranho, é porque o *schema* tonal já está formado em sua mente de tal forma que qualquer música fora dele é inicialmente considerada “intrusa”, não pertencente ao corpo de experiências já registradas na mente. *Schemata* são formadas sobre gêneros e estilos musicais; assim podemos reconhecer e diferenciar um samba de um rock, e assim por diante. *Schemata* são extensões da memória (SWANWICK, 2003, p.34,35; LEVITIN, 2007, p. 115-119; NARMOUR, 1999).

A arte musical é feita em uma relação de referência, continuidade ou reação ao que já existe: “nada vem do nada. Para ninguém, nem mesmo para Tom Jobim.” Este comentário foi feito sobre a conhecidíssima canção de Tom Jobim *Águas de março*, indicando suas fontes no poema “*O caçador de esmeraldas*”, de Olavo Bilac, que descreve o findar das chuvas no mês de março, e um ponto de macumba, gravado por J. B. de Carvalho, que diz: “É pau, é pedra, é seixo miúdo,

roda a baiana por cima de tudo.” Jobim combina Bilac e macumba, transformando-os em sua própria poesia e música (NESTROVISKI, 2004, p. 36).

Também para o ouvinte a arte musical é percebida em uma relação de referência, continuidade ou reação ao que já existe, tanto em termos musicais como sociais, as *schemata*. Este é um ponto muito interessante, pois é reconhecido que pode haver diferentes níveis de compreensão do que “já existe”. Novamente, quanto mais conhecimento sobre a música em questão, e sobre música em geral, melhores as chances de compreender seu significado amplo.

Vimos que a música é uma arte simbólica, mas que seu significado não é apenas intrínseco. Há inúmeras questões, como funções, associações e usos da música, que contribuem para a construção e compreensão de seu significado, tanto intrínseco como extrínseco. De maneira geral, a música é capaz de sugerir estados de espírito e emoções sem podermos dizer que estes são específicos a uma ou outra situação específica. A música pode produzir um estado de espírito de medo, mas não comunica o porquê desse medo. No entanto, compositores e arranjadores são capazes de manipular os valores/elementos musicais para produzirem nos ouvintes um efeito previsível.

Durante uma de minhas palestras sobre música, usei como exemplo o “*Forrozão*”, um forró gentilmente gravado por Matheus Rizzo, especialmente para este evento. Pedi que os ouvintes reagissem à música da maneira como sentissem que deveriam reagir. Quando ouvimos um forró, temos vontade de dançar, não somente porque fatores culturais determinam isto, mas porque também há naturalidade de movimento na música. Portanto, isto não é apenas uma convenção cultural.

Também mencionei durante essa minha apresentação o fascínio que tenho pelos profetas do AT. De maneira particular, estremeço quando leio o chamado do profeta Isaias. Fico imaginando como seria estar no lugar de Isaias e sentir a presença da santidade de Deus. Vamos recordar:

No ano da morte do rei Uzias, eu vi o Senhor assentado sobre um alto e sublime trono, e as abas de suas vestes enchiam o templo. Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os seus pés e com duas voava. E clamavam uns para os outros, dizendo: Santo, santo, santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória. As bases do limiar se moveram à voz do que clamava, e a casa se encheu de fumaça. Então, disse eu: ai de mim! Estou perdido! Porque sou homem de lábios impuros, habito no meio de um povo de impuros lábios, e os meus olhos viram o Rei, o Senhor dos Exércitos! Então, um dos serafins voou para mim, trazendo na mão uma brasa viva, que tirara do altar com uma tenaz (Is 6: 1-7).

Fizemos, após a leitura do texto de Isaias, um segundo experimento, no qual foi tocado o “*Forrozão Santo*”, de Matheus Carrijo e Banda. Na realidade, esta música é o mesmo forró já mencionado, só que desta vez cantado com uma letra extraída do texto de Isaias. Apesar disso, o efeito da música continua basicamente o mesmo, fora certo desconforto e estranhamento causado pela presença da letra sacra. Porém, vamos considerar que por algum motivo descuidado ou perverso começássemos a usar este forró cantado em nossas igrejas. Isto mudaria alguma coisa? Diz Harold Best: “Quanto mais uma peça musical é repetida no mesmo contexto, mais ela vai começar a ‘ser’ aquele contexto”²¹ (BEST, 1993, p. 54). Esse fenômeno nos faz recordar o provérbio popular: “água mole em pedra dura, tanto bate, até que fura”. Uma mentira repetida

²¹ “The more a piece of music is repeated in the same context, the more it will begin to ‘mean’ that context.” Esta afirmação indica o processo de massificação musical tão comum na sociedade e também nas igrejas. A massificação musical religiosa merece um estudo cuidadoso, pois o gosto pode estar sendo manipulado de maneira deturpada.

passa a ser aceita como verdadeira. No entanto, ela continua sendo mentira. O que muda é apenas nossa percepção desse fato.

Interpretação ≠ Interpretante

O controverso pensamento de Jean-Jacques Nattiez (1990) sobre semiologia musical parece ter sido de alguma forma incorporado a prática musical religiosa contemporânea. Em síntese, Nattiez diz que mesmo aquilo que pode ser chamado de música é o que as pessoas escolhem reconhecer como tal, e seus significados são constituídos por um processo interpretativo aberto (BOWMAN, 1998, p. 201). Alguns têm se apropriado desta ideia para dizer que qualquer tipo de música pode ser usado na igreja, já que seu significado depende do indivíduo e não há nada na música em si que possa sugerir um significado mais específico. Dessa forma, o significado da música seria totalmente subjetivo.

Nattiez faz uma aplicação à música da teoria semiótica tripartida de Charles Peirce. Nesta teoria há três elementos: signo – interpretante – objeto. “Signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (SANTAELLA, 1983, p. 53). Já o interpretante é definido como o efeito interpretativo produzido pelo signo na mente humana. Santaella apresenta três níveis básicos de interpretantes, que considera fundamentais para que haja uma interpretação. O primeiro nível é um “interpretante interno” ao signo, seu potencial interpretativo ainda em um nível abstrato. O segundo é o do “interpretante dinâmico”, o efeito do signo em um intérprete. O interpretante dinâmico tem uma dimensão psicológica, e pode ser dividido em três níveis: emocional, energético e lógico. O terceiro nível é o “interpretante final”, que seria o resultado interpretativo. Este resultado interpretativo é considerado como teorizável, mas não inteiramente alcançável, pois depende dos interpretantes dinâmicos do signo sejam levados ao seu limite último, o que não é possível (SANTAELLA, 1983; 2004a; 2004b).

Um dos principais problemas da teoria de semiologia musical de Nattiez é com relação ao interpretante. Na visão de Nattiez há infinitos interpretantes musicais e, conseqüentemente, infinitos significados possíveis. Mas há outros pontos muito controversos em Nattiez como, por exemplo, sua afirmação de que “semiologia não é a ciência da comunicação” (NATTIEZ, 1990, p. 15). Se isso for verdade, especialmente com relação à música sacra, tudo o que resta é apenas um ritual subjetivo.

Voltando ao assunto do interpretante, é importante esclarecer que o interpretante não é o significado ou a referência. O interpretante não é o intérprete e não é a interpretação. “O interpretante é aquilo que garante a validade do signo ainda que na ausência do intérprete” (ECO, 2008, p. 17). Downing oferece o seguinte exemplo didático para compreendermos melhor o que é o interpretante. Imagine um leão em um zoológico; o leão é um objeto e o simples fato de estar em um zoológico significa que ele é signo de algo, caso contrário, não haveria necessidade de colocá-lo ali. Alguns veem o leão como uma imagem inspiradora de dignidade; outros veem o leão como um grande gato, fofinho; e ainda há os que veem o leão como um predador feroz. Isto não significa que cada pessoa escolhe interpretar o leão de maneira diferente. Quer dizer que cada pessoa vê o signo de maneira diferente. Novamente, o interpretante não é “interpretação” nem “intérprete” (DOWNING, 2012, p. 200).

David Lidov faz uma dura crítica à recusa de Nattiez ao reconhecer que, frequentemente, partilhemos estratégias de interpretação e que temos experiências comuns mesmo com obras de arte de difícil compreensão (LIDOV 1999, p. 64-65). Isto está relacionado ao que Eco (2011, p. 81-82) diz sobre aspectos básicos e universais de nossa capacidade perceptiva e interpretativa:

Estou, no entanto, convencido de que certamente existem noções comuns a todas as culturas, e que todas elas referem-se às posições

de nosso corpo no espaço. Somos animais de postura ereta, por isso é cansativo permanecer muito tempo de cabeça para baixo e, portanto, temos uma noção comum de alto e baixo, tendendo a privilegiar o primeiro sobre o segundo. Igualmente temos noções de direita e esquerda, do estar parado e do caminhar, do estar em pé ou deitado, do arrastar-se e do saltar, da vigília e do sono. Como todos temos membros, sabemos o que significa bater em uma matéria resistente, penetrar uma substância mole ou líquida, esmagar, tamborilar, amassar, chutar, talvez até dançar. A lista poderia continuar indefinidamente e compreender o ver, o ouvir, comer ou beber, ingurgitar ou expelir. E certamente todo homem tem noção do que significa perceber, recordar, sentir desejo, medo, tristeza ou alívio, prazer ou dor, e emitir sons que exprimam estes sentimentos. Portanto (e já entramos na esfera do direito), temos concepções universais acerca do constrangimento: não desejamos que alguém nos impeça de falar, ver, ouvir, dormir, engolir ou expelir, ir para onde quisermos; sofremos se alguém nos amarra ou nos mantém segredados, nos bate, fere ou mata, nos sujeita a torturas físicas ou psíquicas que diminuam ou aumentem nossa capacidade de pensar.

Vamos considerar a seguinte história: em um ambulatório está sendo usada música clássica instrumental de andamento lento para ajudar a acalmar pacientes que vão fazer exames invasivos, exames que normalmente geram ansiedade. A estratégia está dando bons resultados, até que uma paciente, ouvindo a música em meio a um procedimento tem uma crise nervosa, e toda a equipe médica é chamada de forma emergencial para tentar conter a situação. A paciente ainda chora e está um pouco desconsertada, mas o risco de um AVC já passou. Quando a equipe médica pergunta à paciente o que aconteceu, sua resposta surpreende a todos. Ela diz que a música que ouviu fez com que se lembrasse de seu falecido pai, que gostava muito de ouvir este tipo de música. Neste caso, a lembrança que a música trouxe do falecido pai atuou como um poderoso interpretante. Mesmo assim, as características musicais não foram alteradas e não podemos afirmar que a experiência vivida por esta paciente invalida toda pesquisa que já foi feita sobre o uso terapêutico da música.

Da mesma forma ocorre na igreja. A experiência de conversão é comumente formada por um conjunto de eventos dramáticos, que podem envolver também a música. Muitas vezes a música em questão pode não ter as melhores características, mas como a música possui uma forte capacidade associativa pode marcar a experiência de conversão. Isto também não invalida aquilo que já sabemos sobre as propriedades musicais. É curioso notar que muitos dos que defendem a neutralidade moral da música são os primeiros a dizer que sua música converteu alguém. Tal afirmação é incoerente e mal informada. De certa forma, isto seria o mesmo que ter a expectativa de que jumentas vão sempre falar, como na história de Balaão (Nm 22:21-35). Não podemos limitar o poder e a vontade de Deus. Deus é livre para fazer o que quiser, e há histórias muito curiosas sobre conversões em situações inusitadas, incluindo músicas que ninguém imaginaria que poderiam ser usadas na conversão de qualquer pessoa. No entanto, não podemos esquivar-nos de fazer escolhas coerentes.

É importante ressaltar que Nattiez tem interessantes e proveitosas colocações também. Uma dessas é que o discurso musical é uma metalinguagem. Como a música não é um objeto, geram-se algumas das dificuldades de examiná-la em termos semióticos. Porém, essa dificuldade não pode ser motivo suficiente para simplesmente não se fazer nada; ou pior, apenas usar os sentimentos e a intuição para fazer escolhas de música para a igreja. “Ora, o fim de todas as coisas está próximo; sede, portanto, criteriosos e sóbrios a bem das vossas orações” (1 Pe 4:7).

O que importa é o gosto

Em tempos recentes, se tornou popular a ideia de que o que importa é o gosto pessoal em relação à música da igreja. Isso é um tanto subjetivo, pois o argumento de que uma pessoa convertida tem um gosto musical santificado é muito frágil. Sabemos que cada um de nós que aceitou a Jesus Cristo como salvador pessoal está em uma determinada etapa da caminhada cristã, e certamente nenhum de nós já alcançou tal nível de purificação como aconteceu com Enoque, visto que “andou Enoque com Deus e já não era, porque Deus o tomou para si” (Gn 5:24). A caminhada do cristão também não é uma linha reta em constante ascensão. Todos possuem altos e baixos. “Porque nem mesmo compreendo o meu próprio modo de agir, pois não faço o que prefiro, e sim o que detesto” (Rm 7:15).

Vamos examinar alguns dos motivos de as pessoas gostarem tanto de música. Em primeiro lugar, gostamos do que nos é familiar. Esta familiaridade com a música é especialmente formada na infância e adolescência. Mesmo no útero da mãe o feto é influenciado pela música que ouve. O sistema auditivo do feto está amplamente desenvolvido em apenas 20 semanas. Um experimento demonstrou que crianças reconhecem e preferem a música que ouviram enquanto estavam no útero da mãe (LEVITIN, 2007, p. 223-224). Portanto, se eu controlo o que você ouve, posso influenciar o seu gosto ou até mesmo controlar e manipular o seu gosto musical. Por exemplo, na igreja adventista várias questões controversas sobre estilos musicais e uso de instrumentos, como a bateria, foram primeiramente aceitas e praticadas em produções musicais para crianças. Esse fator, naturalmente, tem uma forte influência em determinar o gosto musical das crianças que ouviram estas produções musicais e se tornaram jovens e adultos.

O segundo ponto é que gostamos daquilo que temos acesso. Aqui, estamos falando de nível de acesso à educação e cultura (SEREN, 2011, p. 57-58).

Uma pesquisa recente realizada pelo Ibope indicou quais os estilos musicais mais ouvidos no rádio. Além de indicar que o estilo musical mais ouvido no Brasil é o sertanejo, a pesquisa revelou que os estilos gospel e funk são mais ouvidos pelas classes sociais C, D e E, apontando que há uma relação entre gosto musical e classe social e, por consequência, o acesso à educação e à cultura. O estudo aponta que 38% dos que ouvem funk também ouvem música gospel, enquanto os ouvintes de música gospel, apenas 22% ouvem funk. “Para 43% dos funkeiros, diz a pesquisa, o presente é o mais importante, não se planejando tanto para o futuro” (FOLHA DE S. PAULO, 2013).²² Não vou me deter na curiosa relação de gosto musical apontada por esta pesquisa entre os estilos gospel e funk. Meu objetivo é destacar como o acesso ao bem cultural pode determinar não só o gosto, mas um modo de vida com sérias implicações morais. Vamos considerar garotas adolescentes de uma “comunidade” que gostam de funk. O funk, em grande parte, trata a mulher como um objeto de prazer sexual do homem. Por qual razão garotas adolescentes iriam consumir este tipo de música e aceitar esse tratamento desumano? A antropóloga britânica Mary Douglas, autora do livro *O Mundo dos Bens* (1990), afirma que “o consumo é nada mais que um ritual, pois pode fixar significados. [...] os rituais têm o papel de perpetuar as condutas sociais por um determinado tempo ou, pelo menos, trazer estabilidade e permanência a elas” (SEREN, 2011, p. 56). Novamente, se é possível controlar o acesso das pessoas aos bens culturais, é possível não somente controlar seu gosto musical, mas em grande parte moldar seu comportamento. “Deixem-me escrever as canções de um a nação, e não me importarei com quem escreve suas leis”²³ – Daniel O’Connell, nacionalista irlandês (1775-1847).

²² Ver “Rock e MPB são estilos de classes A e B; funk e gospel, de C, D e E, diz Ibope”, disponível em: <<http://bit.ly/TaVkJ6>>. Acesso em 7 nov. 2014.

²³ “Let me write the songs of a nation, and I care not who makes its laws.” Esta citação tem sido atribuída a diferentes autores, como, por exemplo, Andrew Fletcher (1655-1716), ativista político escocês. Independentemente de quem disse esta frase, ela revela um interessante insight sobre a capacidade da música em influenciar o comportamento humano.

Gostamos daquilo que não nos incomoda. Afinal de contas, ninguém gosta de ter seus pecados repreendidos. Também gostamos daquilo que agrada ao paladar, o “doce”. É mais fácil, exige menos, gostar de uma música que não requer uma mediação reflexiva, que não exija algum conhecimento prévio para compreendê-la. E, mais fácil gostar de coisas de consumo imediato (OLIVEIRA, 2012).²⁴ É mais fácil gostar de uma música alegre que diga que eu sou importante do que de uma que nos faça refletir acerca da realidade de nossa condição espiritual e moral. É mais agradável pensar no céu do que na Cruz. Mas não há céu sem Cruz.

Gostamos daquilo que nos traz aceitação social. Um determinado estilo musical é muitas vezes consumido nem tanto pela música em si, mas pelo estilo de vida associado a este estilo musical que oferece status e permite acesso a um determinado grupo, em um processo chamado neotribalismo, intimamente associado à criação de identidades midiáticas (SEREN, 2011, p. 52). Carvalho (1999) aponta que a questão da massificação musical midiática tem implicações não somente musicais, mas apresenta em seu discurso extramusical uma sedução nas imagens publicitárias e cinematográficas que cria a ilusão do ouvinte poder “compartilhar uma vida em comunidade com pessoas que são a cada dia menos acessíveis”. “Nota-se que não se trata, em exclusividade, do consumo de determinado estilo musical, mas do estilo de vida, o caminho identitário que constrói novas redes de sociabilidade” (SEREN, 2011, p. 52). “Até certo ponto, nos entregamos à música quando a ouvimos – nos permitimos confiar nos compositores e músicos com uma parte de nosso coração e espírito; permitimos que a música nos leve a um lugar fora de nós mesmos” (LEVITIN, 2007, p. 242, tradução livre).²⁵

Finalmente, gostamos daquilo que nos dá prazer. Pesquisadores, a exemplo de Levitin (2007), colocam grande ênfase neste aspecto, afirmando que gostamos de música justamente por que ela nos confere prazer. Uma batida rítmica previsível (regular) contribui para envolver fisicamente e emocionalmente o ouvinte. Em vários estilos de música o sentido rítmico que faz com que a canção tenha dinamismo é chamado de “groove”²⁶. O *groove* é a maneira como os ritmos são subdivididos e acentuados. Está relacionado com o intérprete e a performance, não com o que está escrito na partitura. Aquilo que é chamado de emoção musical depende muito de se saber qual é a pulsação. A parte do cérebro intimamente relacionada com a coordenação motora do movimento do corpo e com o processo de temporização (medida de tempo) é o cerebelo (LEVITIN, 2007, p. 170-174). O cerebelo faz parte do que é popularmente conhecido como “cérebro reptiliano”, que juntamente com o sistema límbico forma o cérebro “emocional”, em contrapartida com o neocórtex que forma o cérebro “racional”. Estudiosos do comportamento humano, muitas vezes se referem ao cérebro emocional como “acelerador” e ao cérebro racional como “freio”. É interessante destacar que o centro da razão, o cérebro racional, só alcança seu desenvolvimento pleno entre os 19-30 anos de idade (SOWELL, 1999). Portanto, adolescentes com toda sua carga de hormônios possuem muito “acelerador” e pouco “freio”.

Pois bem, o ouvido interno possui filamentos que o conectam diretamente ao cerebelo, sem passar pelo córtex auditivo. Isso está relacionado ao nosso sistema de orientação baseado em estímulos sonoros. Esses pontos do cerebelo conectados diretamente ao ouvido interno também têm projeções para o lóbulo frontal. Resumindo, ouvir música, especialmente música de ritmo intenso, mantém atividade continuada no cerebelo e na gânglia basal, ativando o centro do sistema

²⁴ Ver meu texto: “Massificação musical e a perda da individualidade: implicações para a educação musical” (OLIVEIRA, 2012). Nesse artigo, destaco como a simplificação musical encomendada pela Revolução Francesa pode ser considerada um importante exemplo de massificação musical/cultural ocorrida muito antes que houvesse mídia de massa. A ideia era justamente de uma música que não exigisse nada do ouvinte para consumi-la.

²⁵ “To a certain extent, we surrender to music when we listen to it - we allow ourselves to trust the composers and musicians with a part of our hearts and our spirits; we let the music take us somewhere outside of ourselves.”

²⁶ O *groove* não é algo limitado à bateria e acontece também em outros instrumentos. No entanto, a bateria como essencialmente rítmica tem uma naturalidade para fazer *groove*.

de recompensa do cérebro, que tem um importante papel no prazer e no vício/dependência, com a liberação do neurotransmissor dopamina.

Nossa resposta emocional ao *groove* acontece via ouvido – cerebelo – *nucleus accumbens* – circuito límbico ao invés de ser via ouvido – circuito do córtex auditivo. Nossa resposta ao *groove* é em grande parte pré-consciente ou inconsciente, porque o *groove* passa diretamente para o cerebelo e não pelo lóbulo frontal (LEVITIN, 2007, p. 189-192, tradução livre).²⁷

Seria a isto que Ellen G. White faz referência quando fala do envolvimento dos jovens com a música? “Os jovens têm um ouvido apurado para a música, e Satanás sabe quais órgãos excitar para animar, absorver e encantar a mente de maneira tal que Cristo não é desejado” (WHITE, 1948a, p. 497, tradução livre).²⁸

O *groove* é o sentido rítmico total da canção, mas é em grande parte comandado pela percussão e especialmente pela bateria. Fica evidente que um estímulo musical que desperta nossas emoções, mas que é, “pré-consciente” ou “inconsciente”, pois não é mediado pelo centro da razão, deveria despertar no mínimo alguma precaução em nós. Também precisamos levar em consideração como isso afeta os jovens e adolescentes que ainda não têm pleno desenvolvimento do centro da razão. Vejamos como as pessoas se apegam a certos estilos musicais, e são incapazes de ouvir qualquer outra coisa, como se estivessem viciadas. O conselho bíblico é: “quanto aos moços, de igual modo, exorta-os para que, em todas as coisas, sejam criteriosos” (Tt 2:6). Não estamos encorajando nossos jovens a serem prudentes quando dizemos que tudo não passa de uma questão de cultura, de gosto, que tudo é válido, que o uso da bateria é apenas uma questão visual.²⁹ Isto, em um primeiro momento, pode ser ingenuidade, mas se torna perversidade, com o acariciamento da ignorância.

Os inúmeros usos, funções, manifestações e efeitos da música na sociedade e no ser humano é uma das principais justificativas para a educação musical. Vivemos rodeados por música; os jovens, principalmente, passam horas e horas a cada dia ouvindo música. Atualmente, mais do que em qualquer outro tempo, temos grande acessibilidade à música.

É esta fácil acessibilidade à música que torna imperativa uma orientação educacional que seja dada aos jovens para ajudá-los na formulação de um julgamento com relação ao uso e qualidade da música. A música serve muitas funções e é somente através da educação que uma perspectiva pode ser desenvolvida para capacitar-nos a avaliar a música que ouvimos dentro de uma variedade de situações e condições (ABELES, 1984, p. 95).

Se isso é verdade dentro de um contexto secular, é muito mais importante e relevante dentro do contexto da religião. Não existe um atalho para alcançarmos uma melhor compreensão sobre a música e como usá-la de maneira proveitosa. A igreja também deve ser um lugar de educação musical. Com esse pensamento, ofereço minha definição de música: a música é um fenômeno

²⁷ “This emotional response to groove occurs via the ear - cerebellum - nucleus accumbens - limbic circuit rather than via the ear - auditory cortex circuit. Our response to groove is largely pre- or unconscious because it goes through the cerebellum rather than the frontal lobes.”

²⁸ “They [the youth] have a keen ear for music, and Satan knows what organs to excite to animate, engross, and charm the mind so that Christ is not desired. The spiritual longings of the soul for divine knowledge, for a growth in grace, are wanting.”

²⁹ Recentemente, visitei uma igreja adventista na qual a bateria é usada dentro de um “aquário” de vidro espelhado. Assim, ninguém vê o instrumento.

acústico percebido somente no cérebro. Ela pode ser usada para expressar sentimentos e ideias e tem efeitos neurológicos, psicológicos e fisiológicos.

Aptos para fazer distinção

O mundo no qual vivemos não é puramente físico, mas simbólico. O simbólico envolve todo processo cultural humano, incluindo a arte e a religião. De maneira muito peculiar a religião apresenta diversos simbolismos: o sábado, o santuário, a noivo, o dragão, as profecias, dentre muitos outros. Se não tivermos compreensão destes simbolismos, eles não terão significado para nós, e passamos a viver uma religião de ritual subjetivo, de sentimento e intuição. Assim como na religião, “precisamos saber o que a música quer dizer, para compreender o que nós queremos dizer através *dela*. O saber deve agora preceder o puro sentimento e a intuição” (HARNONCOURT, 1988, p. 28).

Somos convidados a aprender a fazer distinção: “E não vos conformeis com este século, mas transformai-vos pela renovação da vossa mente, para que experimenteis qual seja a boa, agradável e perfeita vontade de Deus” (Rm 12:2). “Provando sempre o que e agradável ao Senhor” (Ef 5:10). Ellen G. White tem sérias considerações sobre isso:

Quando o Senhor exige que sejamos distintos e peculiares, como podemos desejar popularidade ou querer imitar os costumes e práticas do mundo? [...] Não devemos elevar o nosso padrão apenas um pouco acima do padrão do mundo, mas devemos fazer esta distinção decididamente aparente. A razão pela qual temos tão pouca influência sobre nossos familiares e colegas é por que existe tão pouca diferença entre nossas práticas e as do mundo (WHITE, 1948c, p. 143 e 146-147, tradução livre).³⁰

Como fazer, contudo, essa distinção na música? Dizem que não existe tal coisa como um “estilo sacro em si” (DOUKHAN, 2010, p. 46). Então, não poderíamos simplesmente usar qualquer música? Vamos examinar alguns aspectos que contribuem para a santificação ou sacralização.

Consideremos primeiramente o que torna o sábado um dia santo. Naturalmente há o mandamento bíblico dado pelo próprio Deus: “Lembra-te do dia de sábado, para o santificar [...] porque, em seis dias, fez o Senhor os céus e a terra, o mar e tudo o que neles há e, ao sétimo dia, descansou; por isso, o Senhor abençoou o dia de sábado e o santificou” (Êx 20:8, 11). Perguntamos: existe algo no dia de sábado em si que o torna diferente e distinto dos outros seis dias? Há mais de 24 horas no sábado? O sol nasce de outra cor neste dia sagrado? A resposta para estas perguntas é um simples “não”. Nas 24 horas deste dia não há nada diferente das 24 horas dos outros dias da semana. Na essência do mandamento somos convidados a lembrar do sábado e a *santificá-lo*. São nossas escolhas que irão santificá-lo ou não. São as escolhas de pensamentos, conversas e comportamentos que, na prática, santificam o sábado. Elas são pautadas em grande parte no contraste entre o que fazemos nos outros seis dias. Para que o sábado seja santo e especial, escolhemos fazer neste dia *diferente* o que não fazemos nos outros dias.

Na inauguração do templo feito por Salomão, a Bíblia nos diz que “os sacerdotes estavam nos seus devidos lugares, como também os levitas com os instrumentos musicos do Senhor, *que*

³⁰ “When the Lord requires us to be distinct and peculiar, how can we crave popularity or seek to imitate the customs and practices of the world? [...] We are not to elevate our standard just a little above the world's standard, but we are to make the distinction decidedly apparent. The reason we have had so little influence upon unbelieving relatives and associates is that there has been so little decided difference between our practices and those of the world”

o rei Davi tinha feito para deles se utilizar nas ações de graças ao Senhor” (2Cr 7:6, itálicos acrescentados). A lista de instrumentos musicais *feitos* por Davi inclui: liras, harpas, címbalos sonoros, cornetas e trombetas³¹ (1Cr 15:16-28).³² Nenhum destes instrumentos musicais, mesmo na língua original, tem em seu nome qualquer indicação de serem diferentes de outras liras, harpas, címbalos sonoros, cornetas e trombetas. Não temos informações específicas sobre isso, por exemplo, se Davi realmente mandou fazer instrumentos musicais para serem usados exclusivamente na música sacra. Essa é uma possibilidade. Porém, o mais plausível é considerar que a maneira como os instrumentos eram tocados na música sacra era diferente de como eram tocados na música secular. Os músicos levitas participavam de todo ritual de purificação e santificação pelo qual passavam os sacerdotes (2Cr 29). Certamente, isso os colocava em uma posição privilegiada de discernimento espiritual. Pergunto: como tratamos, atualmente, o preparo para a participação da música na igreja? Temos feito esforço suficiente para estar aptos a possuir tal discernimento espiritual? Ou confundimos euforia e êxtase com o espiritual e sagrado? Ellen G. White alega o seguinte sobre o processo de santificação: “A santificação bíblica não consiste em forte emoção. Aqui está um ponto no qual muitos são levados ao erro. Eles fazem dos sentimentos seu critério. Quando se sentem exultantes e alegres, eles proclamam que estão santificados” (WHITE, 1965, p. 10, tradução livre).³³

Podemos ficar alegres por diversas razões. Ficamos alegres quando nosso time de futebol vence um campeonato importante; quando recebemos um elogio; quando conquistamos um objetivo difícil. Grande parte da população brasileira fica muito alegre durante o carnaval. Minha pergunta é: a alegria da salvação em Jesus Cristo é a mesma alegria do carnaval, uma conquista esportiva, profissional ou acadêmica? Para qualquer um que possui um mínimo de compreensão do que significa a salvação em Jesus Cristo, a resposta é um retumbante “não”! Então, de sã consciência, eu não posso oferecer a Deus um culto no qual minha alegria pela salvação em Jesus Cristo é expressa da mesma maneira que a alegria por outras coisas, mesmo que essas outras coisas sejam boas, e nem sempre este é o caso. Eu preciso fazer esta diferenciação.

Além disso, se existe um conceito desgastado atualmente, é justamente o conceito de amor. De qualquer forma, amamos nossos cônjuges e nossos filhos. Sei que o amor de minha esposa por mim é muito mais do que sentimento. Estamos juntos há mais de 20 anos e já enfrentamos muitos desafios juntos; sem o apoio de minha esposa sei que não seria possível superar tantos desafios. Por mais que o amor entre esposo e esposa possa refletir o amor de Deus por nós, não é a mesma coisa. Sendo assim, não seria justo com a minha esposa ou com Deus se eu expressasse meu amor e gratidão por ambos da mesma forma. Vamos passar a eternidade estudando e tentando compreender este amor que se fez carne para habitar entre nós, morreu e ressuscitou para nos conceder salvação. Algo tão especial e importante merece cuidadosa atenção em nossas representações musicais.

O ponto principal é compreender que somos o sujeito das escolhas musicais feitas para a igreja. Não adianta tentar encontrar um “Dó” santo em si mesmo. Alguns pensam que, como não existe um “Dó” intrinsecamente santo, podem usar o conjunto de convenções musicais que caracterizam um estilo musical qualquer de maneira indistinta na igreja. Isso é uma grande distorção. Somos convidados a fazer distinção. São nossas escolhas que revelam nossa compreensão do princípio da santificação. Da mesma maneira que escolhemos tornar o sábado um dia distinto, nossas escolhas musicais devem ser diferentes da música secular que nos rodeia. “Nunca deveria a marca de distinção entre os seguidores de Jesus e os seguidores de Satanás ser

³¹ “Cornetas” e “trombetas” não são instrumentos feitos por Davi, sendo instrumentos para uso dos sacerdotes, constando em todas as listas de instrumentos musicais próprios para uso no templo.

³² Há uma ausência peculiar nesta lista quando comparada com a lista de instrumentos da primeira tentativa de levar a arca para Jerusalém: “tamborins” (1Cr 13:8). Isto pode ser relevante ou não. Leia uma possível aplicação em Dorneles (2003, p. 192-193).

³³ “Bible sanctification does not consist in strong emotion. Here is where many are led into error. They make feelings their criterion. When they feel elated or happy, they claim that they are sanctified.”

obliterada” (WHITE, 1948b, p.602, tradução livre).³⁴ Quando nossa música tem o mesmo som que a música secular, não há distinção entre o sacro e o profano.

Vimos como a música pode ter significado intrínseco e extrínseco e como compositores e arranjadores podem manipular os valores musicais para criar um efeito previsível. Vimos também que a música, especialmente alguns tipos de música, afeta de maneira direta aquilo que é chamado de cérebro emocional, dando no ouvinte um sentido de prazer, muitas vezes comparado àquele produzido por um bolo de chocolate ou narcótico. Essa é uma porta aberta para uma religião do ego, do meu prazer e do meu sentimento. Baseados nas informações que examinamos aqui, e essas não são as únicas, pois há muito mais que poderíamos examinar, é possível trilhar um caminho que eduque nossas escolhas musicais para a igreja muito além de apenas basear as escolhas em sentimento, intuição ou informações distorcidas.

Considerações finais

Creio que temos colocado excessiva ênfase na música como veículo de adoração. Posso dizer isso por ser músico. Amo a música de tal maneira que me dediquei profissionalmente a ela. No entanto, meu compromisso com Jesus Cristo é maior que meu compromisso com a música. Não estou dizendo que a música é menos importante. Apenas estou dizendo que há um desvio de foco.³⁵ A Bíblia tem inúmeras referências ao uso da música no louvor e adoração, mas em nenhum lugar da Bíblia Deus diz que deseja música ou “bajulação” como expressão de louvor e adoração. Muito pelo contrário, Ele diz:

Aborreço, desprezo as vossas festas e com as vossas assembleias solenes não tenho nenhum prazer. E, ainda que me ofereçais holocaustos e vossas ofertas de manjares, não me agradarei deles, nem atentarei para as ofertas pacíficas de vossos animais cevados. *Afasta de mim o estrépito dos teus cânticos, porque não ouvirei as melodias das tuas liras.* Antes, corra o juízo como as águas e a justiça, como ribeiro perene. (Am 5:21-24, itálicos acrescentados).

Citando Isaías, Jesus disse: “Este povo honra-me com os lábios, mas o seu coração está longe de mim. E em vão me adoram, ensinando doutrinas que são preceitos de homens” (Mt 15:7-9). Deus fala novamente:

Seria este o jejum que escolhi, que o homem um dia aflija a sua alma, incline a sua cabeça como o junco e estenda debaixo de si pano de saco e cinza? Chamarias tu a isto de jejum e dia aceitável ao Senhor? Porventura, não é este o jejum que escolhi: que soltes as ligaduras da impiedade, desfaças as ataduras da servidão, deixes livres os oprimidos e despedaces todo jugo? Porventura, não é também que repartas o teu

³⁴ “Never should the mark of distinction between the followers of Jesus and the followers of Satan be obliterated.”

³⁵ Neste sentido, Rick Warren está certo quando diz: “*Worship is far more than music. For many people, worship is just a synonym for music. [...] This is a big misunderstanding*” (WARREN, 2002, p. 42). No entanto, o mesmo autor apresenta um pensamento circular impreciso quando alega que: “*God loves all kinds of music because he invented it all - fast and slow, loud and soft, old and new. You probably don't like it all, but God does!*” (WARREN, 2002, p.42). Não podemos concordar com tal afirmação quando sabemos que a música é muito mais do que apenas estilo e cultura, tendo efeitos neurológicos, psicológicos e fisiológicos. Warren mistura o conceito pós-moderno de diversidade com a religião. No entanto, mesmo Deus sendo o Deus da diversidade, nem toda diversidade é de Deus.

pão com o faminto, e recolhas em casa os pobres desabrigados, e, se vires o nu, o cubras, e não te escondas do teu semelhante? (Is 58:5-7).

A parábola das ovelhas e bodes relatada em Mateus 25:31-46 fala do julgamento final, “quando vier o Filho do Homem na sua majestade”. Nesse evento dramático está a essência da verdadeira religião e da verdadeira adoração. Jesus não diz “vinde, benditos de meu Pai!” aos que fizeram as músicas mais bonitas. Na realidade, a temática da música nem é mencionado aqui. A essência do louvor e adoração é seguir o modelo de Jesus, fazendo o que Ele fez quando esteve nesta terra. “Por meio de Jesus, pois, ofereçamos a Deus, sempre, sacrifício de louvor, que é o fruto de lábios que confessam o seu nome. Não negligencieis, igualmente, a prática do bem e a mútua cooperação; pois, com tais sacrifícios, Deus se compraz” (Hb 13:15-16).

Só podemos usar a música de forma apropriada no louvor e adoração se primeiramente cumprirmos as orientações da verdadeira religião. Caso contrário, nossas escolhas redundarão no prazer egoísta. A música em si não é louvor e adoração. A música é apenas um veículo para expressarmos nossa adoração e nosso louvor a Deus. Só podemos expressar aquilo que vivemos. Caso contrário, estaremos apenas “honrando a Deus com os lábios”. O discernimento espiritual para nossas escolhas musicais passa por uma vida dedicada a Deus, uma vida que é em si “louvor” e “adoração”. Se não vivermos na prática a religião bíblica, nossos esforços para usar a música de maneira apropriada no louvor e adoração serão sempre insuficientes. Acredito que esse é um elemento importante no reavivamento e reforma de nossos cultos. É nossa responsabilidade como igreja que proclama as Três Mensagens Angélicas compreender cada vez mais o que significa louvar e adorar a Deus na beleza da sua santidade.

Não precisamos temer, nem viver apenas pela intuição e sentimento. Deus nos prometeu luz. Precisamos estudar com mais afinco e fervorosa oração³⁶ a Bíblia, os escritos proféticos de Ellen G. White e o que tem sido descoberto sobre a música. “Todo aquele que acredita de coração na palavra de Deus tem fome e sede por um conhecimento de sua vontade. Deus é o autor da verdade. Ele ilumina a compreensão escurecida e concede a mente humana poder para alcançar e compreender as verdades que Ele revelou” (WHITE, 1965, p. 49, tradução livre).³⁷

Não podemos nos acomodar ou nos contentar com o que temos alcançado. Há muito ainda o que ser descoberto. Fico imaginando a música na eternidade. “Nem olhos viram, nem ouvidos ouviam, nem jamais penetrou em coração humano o que Deus tem preparado para aqueles que o amam” (1Co 2:9). Este processo de descoberta começa aqui na Terra. Vamos usar a música com inteligência espiritual para suavizar e alegrar nossa jornada nessa vida passageira; vamos cantar com o espírito, mas também com o entendimento (1Co 14:15); vamos memorizar a Palavra de Deus através da música; vamos usar a música para dominar nossa natureza grosseira e inculta (WHITE, 2003, p. 167); e vamos continuar crescendo na Graça do Senhor Jesus Cristo.

Referências

ABELES, H. F. *et al.* **Foundations of music education.** Nova Iorque: Schirmer Books, 1984.

³⁶ Não existe progresso espiritual e discernimento espiritual sem fervorosa oração e estudo da Palavra de Deus. “Tende cuidado em não negligenciar a oração particular e o estudo da Palavra de Deus. Estas são vossas armas contra aquele que está procurando impedir vosso progresso espiritual. A primeira negligência da oração e do estudo bíblico torna mais fácil a segunda negligência. A primeira resistência às instâncias do Espírito prepara o caminho para a segunda resistência. Assim se endurece o coração e a consciência se embota” (WHITE, 2007, p.96).

³⁷ “All who believe with the heart the word of God will hunger and thirst for a knowledge of His will. God is the author of truth. He enlightens the darkened understanding and gives to the human mind power to grasp and comprehend the truths which He has revealed.”

ALMEIDA, V. P. Competência comunicativa e abordagem comunicativa: dell hymes fragmentado. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 35 n.59, p. 44-57, jul.-dez., 2010. Disponível: <http://bit.ly/1nLRzqO>. Acesso em: 14/4/2014.

ANTUNES, O. E **A beleza como experiência de Deus**. São Paulo: Paulus ,2010.

BEST, H. **Music through the eyes of faith**. San Francisco: Harper, 1993.

BONALDI, L. V. **Bases anatômicas da audição e do equilíbrio**. São Paulo: Santos, 2004.

BORGES, N. J. **Música é linguagem?** Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais. Curitiba: Deartes - UFPR, 2005.

BOWMAN, W. D. **Philosophical perspectives on music**. New York: Oxford University Press, 1998.

BURMEISTER, J. **Musical poetics**. New Haven: Yale University Press, 1993.

BUSONI, F. Sketch of a new esthetic of music. In: **Three classics in the aesthetic of music**. New York: Dover, 1962.

CARRASCO, C. R. **Syngkhonos: a formação da poética musical do cinema**. São Paulo: ECA/USB 1998. Publicado como livro, São Paulo: Via Lettera,2006.

CARRER, L. R. **A musicoterapia vibroacústica e os efeitos fisiológicos e psíquicos da música ansiolítica e das ondas sonoras de baixa frequência no corpo humano (aplicadas por um dispositivo vibroacústico)**. Disponível em: <http://bit.ly/1mP5aIN>. Acesso em 14/4/2014.

_____. **Musicoterapia vibroacústica um movimento transdisciplinar promovendo qualidade de vida: um estudo de caso**. TCC (graduação em musicoterapia), Faculdade Paulista de Artes. São Paulo, 2007.

CARVALHO, J. J. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Série Antropologia**, 1999. Disponível em: <http://bit.ly/1knnyLu>. Acesso em: 18 mai. 2014.

DORNELES, V. **Cristãos em busca de êxtase**. Engenheiro Coelho: Unaspress, 2003.

DOUKAHN, L. **In tune with god**. Hagerstown: Autumn House Pub. ,2010.

DOWNING, C. L. **Changing signs of truth: a christian introduction to the semiotics of communication**. Downers Grove: InterVarsity Press, 2012.

ECO, U. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, U.; MARTINI, C. M. **Em que creem os que não creem?** Rio de Janeiro: Record, 2011.

FEIXA-PAMPOLS, C. A construção histórica da juventude. In: CACCIABAVA, A.; FEIXA-PAMPOLS, C.; CANGAS, Y. **Jovens na américa latina**. São Paulo: Escrituras, 2004.

FRANCO, C. H. **Emotion track, representação do amor na trilha musical do cinema**. Tese de doutorado, Campinas: UNICAMB Instituto de Artes, 2011.

- HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HYMES, D. H. On communicative competence. In: PRIDE, J. B.; HOLMES, J. (Eds.). **Sociolinguistics: selected readings**. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- JÄNCKE, L. Music, memory, and emotion. **Journal of Biology**. n. 7. p. 21. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/1ke9YEF>. Acesso em: 14 abril de 2014.
- LEVITIN, D. J. **This is your brain on music: the science of a human obsession**. New York: Plume, 2007.
- LIDOV D. **Elements of semiotics**. New York St. Martin's Press, 1999.
- MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- _____. Tribalismo pós-moderno: da identidade às identificações. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 1. n. 43. p. 97-102, janeiro/abril 2007 .
- MARCON, C. S.; BORTOLAZZO, S. Ser ou Pertencer? Comportamento e cultura juvenil. **Textura**. n. 29, p. 32-42, set./dez. 2013.
- MONSON, C. A. The council of trent revisited. **Journal of the American Musicological Society**. v. 55. n. 1. p. 1-37, 2002.
- NARMOUR, E. Hierarchical expectation and musical style. In: **The psychology of music**. San Diego: Academic Press, 1999.
- NATTIEZ, J. J. **Music and discourse: toward a semiology of music**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NESTROVISKI, A. O samba mais bonito do mundo. In: **Três canções de tom jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NISHIDA, S. M. Sentido da audição e equilíbrio. **Ciclo de Neurofisiologia**, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/1xyEJhx>. Acesso em 15/4/2014.
- OLIVEIRA, J. M. **Massificação musical e a perda da individualidade: implicações para a educação musical**. Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2012.
- OXENHAM, A. I.; BERNSTEIN, J. G. W.; PENAGOS, H. Correct tonocopic representation is necessary for complex pitch perception. **Proceedings of the National Academy of Sciences**. v. 101 p. 1421-1425, 2004.
- SAENZ, M.; LANGERS, D. R. M. Tonotopic mapping of human auditory cortex. **Hearing Research**, 2013. January 2014 p. 42-52. v. 307. Disponível em: <http://bit.ly/1jg3Agv>. Acesso em: 14/5/14.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. Sio Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas.** São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2004a.

_____. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004b.

SCHAFER, M. **O ouvido pensante.** São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCRUTON, R. **The aesthetics of music.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

SEREN, L. **Gosto, música e juventude.** São Paulo: Annablume, 2011.

SHAMMA, S. A. Topographic Organization is Essential for Pitch Perception. **Proceedings of the National Academy of Sciences.** v. 101. p. 1114-1115, 2004.

SIBLEY-SCHWARTZ, L. **Clinical use of music as an adjunct to evidence-based treatment for treating posttraumatic stress disorder.** Dissertação (mestrado em Serviço Social). Smith College School for Social Work. Northampton, 2011.

SOUTO, S. A importância do tribalismo da nova era do marketing. **Revista de Comunicação e Marketing,** v. 5, n. 1, 2013.

SOUZA, Y. R.; SILVA, E. R. Efeitos psicofísicos da música no exercício: uma revisão. **Revista Brasileira de Psicologia do Esporte.** v. 3. n. 2, julho/dezembro 2010.

STEFANI, G. **Para entender a música.** Rio de Janeiro: Globo, 1989.

STORR, A. **Music and the mind.** New York: Ballantine Books, 1993.

SNYDER, B. **Music and memory: an introduction.** Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente.** São Paulo: Moderna, 2003.

SOWELL E. R., THOMPSON P. M., HOLMES C. J. In vivo evidence for post-adolescent brain maturation in frontal and striatal regions. **Nature Neurosci,** n. 2. p. 859 -61, 1999.

TOMASELLO, M. **Origins of Human Communication.** Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

WARREN, R. **The purpose driven life.** Grand Rapids: Zondervan, 2002.

WHITE, E. G. **Educação.** Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2003.

_____. **Mensagem aos jovens.** Santo André: Casa Publicadora Brasileira, 2007.

_____. **Story of redemption.** Hagerstown: Review and Herald Pub. Assoc., 1947.

_____. **Testimonies for the church.** Mountain View: Pacific Press Pub. Assoc., 1948a. v. 1.

_____. **Testimonies for the church.** Mountain View: Pacific Press Pub. Assoc., 1948b. v. 5.

_____. **Testimonies for the church.** Mountain View: Pacific Press Pub. Assoc., 1948c. v.6.

_____. **The sanctified life.** Washington: Review and Herald, 1965.

WIGRAM T.; PEDERSEN, I. N.; BONDE, L. O. **A comprehensive guide to music therapy: theory, clinical practice, research and training.** UK: Jessica Kingsley Publishers, 2002.