

Universidade Estadual Paulista

"Júlio de Mesquita Filho"

Kenny Alberto Simões Pereira

**A ATIVIDADE ORGANÍSTICA NO BRASIL:
Renovação ou queda de uma cultura?**

São Paulo

2016

P436a Pereira, Kenny Alberto Simões, 1970-

A atividade organística no Brasil: renovação ou queda de uma cultura? / Kenny Alberto Simões Pereira. — São Paulo, 2016.
82 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Dorotéia Machado Kerr.

Tese (Doutorado em Música) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Órgão — Estudo e ensino. 2. Música para órgão — História e crítica. 3. Órgão (Instrumento musical). I. Kerr, Dorotéia Machado.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.6

Kenny Alberto Simões Pereira

**A ATIVIDADE ORGANÍSTICA NO BRASIL:
Renovação ou queda de uma cultura?**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas (Órgão).

Orientadora: Profa. Dra. Dorotéia Kerr.

São Paulo

2016

Nome do Autor: Kenny Alberto Simões Pereira

Título: A ATIVIDADE ORGANÍSTICA NO BRASIL: RENOVAÇÃO OU QUEDA DE
UMA CULTURA?

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Dorotéia Kerr (Unesp)

Prof. Dr. Ney de Souza (PUC-SP)

Prof. Dr. Leonildo Campos (UMESP-SP)

Prof. Dr. Nahim Marun Filho (Unesp)

Prof. Dr. Lutero Rodrigues (Unesp)

SUPLENTE:

Prof. Dr. Edin Abumanssur (PUC-SP)

Prof. Dr. Ricardo Kubala (Unesp)

Prof. Dr. Amílcar Zani Neto (Usp)

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo entender a forma de construção da atividade organística como uma cultura do cristianismo. Procura-se delinear os conteúdos dessa cultura e demonstrar como ela teve seus princípios geradores duradouros por tantos séculos. Em um segundo momento, analisa a atividade organística no Brasil, traçando seu perfil e analisando sua situação atual e sua problemática diante das novas religiosidades. Esta pesquisa procurou analisar a atividade organística no Brasil a partir dos estudos culturais tendo como principais autores teóricos Clifford Geerts, Jan Assmann e Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: Órgão, História e crítica, atividade organística no Brasil

Abstract

The objective of this research is to understand how the construction organ music performance has been historically generated in Christian culture. In the first part, this thesis proposes to outline how Christian principles that have lasted for centuries were instrumental in this cultural activity. The second part outlines the historical trajectory of the activities and compositions of organ music in Brazil, and notes the current problems resulting from the influence of new religious beliefs on this cultural endeavor. This research and analysis of the cultural studies of organ music in Brazil follows the theoretical propositions of authors such as Clifford Geerts, Jan Assmann, and Zygmunt Bauman.

Key words: Organ, History and critic, Organ activity in Brazil

Data da defesa: 30 de março de 2016 (Instituto de Artes da Unesp)

Data do concerto: 31 de março de 2016 (Santuário N. Sra. de Fátima, S. Paulo, SP)

Agradecimentos

Os quatro anos desse processo de formação foram muito enriquecedores, tanto pela pesquisa e pelo estudo do repertório quanto pela convivência com colegas (tanto da graduação quanto da pós-graduação) e professores(as). Sou muito grato por tudo o que aconteceu. Agradeço de modo especial a quatro pessoas: minha orientadora, Professora Doutora Dorotéia Kerr, por toda instigante orientação e estímulo durante esse longo processo; às amigas Maria Clara Correa, Tereza Gonçalves e Emmy Mantey. Muito obrigado por tudo.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1	20
Fontes geradoras da atividade organística no cristianismo ocidental	20
1.1. A música instrumental no cristianismo	20
1.2. Atividade organística e saber pagão	27
1.3. Monaquismo e atividade organística	30
1.4. Legitimação da atividade organística	38
CAPÍTULO 2	42
Perfil da atividade organística no Brasil.....	42
2.1. Perfil católico	42
2.2. Perfil protestante.....	47
2.3. Bases comuns da atividade organística entre católicos e protestantes	49
2.4. Um retrato da atividade organística brasileira hoje	51
CAPÍTULO 3	62
Possibilidades da atividade organística na contemporaneidade	62
3.1. Retorno à situação atual.....	62
3.2. O duplo papel do órgão	65
3.3. O modo de construção da atividade organística	70
3.4. “Aquele instrumento”	76
3.5. Tentativas de horizontalidade do rito	78
3.6. Compreender-se como processo de construção.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

A atividade organística no Brasil: renovação ou queda de uma cultura?

Durante a pesquisa para este projeto, percorri várias bibliotecas da capital paulista. Entre elas, a hemeroteca da biblioteca Mário de Andrade. Numa dessas visitas, precisei preencher previamente uma ficha com meus dados pessoais e as referências das quais estava precisando. A razão era que a hemeroteca, em função de um grande remanejamento do acervo, ainda não estava aberta para pesquisa. Era necessário preencher esse formulário para que os bibliotecários verificassem antecipadamente se o material fazia parte do acervo, para depois agendar uma visita. Preenchi a ficha com todos os dados solicitados, inclusive o título de meu projeto de pesquisa. Coloquei “Organistas no Brasil”. O funcionário da recepção conferiu tudo com rara atenção. Ao chegar ao título da pesquisa, fitou-me com um olhar um tanto espantado e perguntou: “Mas o que é um ‘organista’?”.

Poder-se-ia cogitar que o espanto e a pergunta fossem apenas sinal de mero desconhecimento. Contudo, minha leitura foi de que a situação apontava para algo a mais: quanto o organista e o instrumento órgão haviam perdido em termos de presença na vida de grande parte da população cristã em nosso país. Do ponto de vista mais pessoal, o que aconteceu me espantou muito, pois uma das razões para eu sair em 1987 do nordeste, onde nasci, foi para poder estudar órgão em São Paulo. Era a cidade de São Paulo, e mais especificamente o Seminário Luterano no qual vim estudar, o lugar onde poderia estudar melhor o órgão. O funcionário que me atendeu na hemeroteca já passara dos trinta anos e trabalhava para uma importante instituição pública que abriga um dos principais acervos bibliográficos do estado de São Paulo. Apesar do perfil do funcionário, a figura e a palavra “organista” não suscitaram nele nenhuma associação com o instrumento musical órgão. Para um instrumento cuja atividade em torno de si acompanhou a cristianização e a evangelização em nosso país desde sua colonização, aquela pergunta não deixou de ser também incômoda, pois vi e ouvi *tête-à-tête* uma amostra do vazio existente entre o que foi a atividade organística e o que ela possivelmente estaria se tornando, sempre dentro de seu berço, isto é, a Igreja cristã.

A atividade organística no Brasil é um campo com contornos marcadamente religiosos que colocou na música um meio e um modo privilegiados de expressar seus constructos teológicos. Os vínculos entre a atividade organística e o cristianismo ocidental foram construídos de tal modo que, em muitas cidades brasileiras, quando se pensava em construir uma igreja, pensava-se num órgão para ela. Seja com órgão de tubos (foi e é o caso de igrejas com maior possibilidade de recursos) ou com harmônio, ou ainda o órgão eletrônico, a presença de um organista era garantia de música na igreja, acompanhando os cânticos, os corais ou preenchendo os silêncios no serviço religioso. No Brasil, foi o principal instrumento litúrgico até a primeira metade do século XX. No caso de algumas igrejas protestantes, como a presbiteriana e a batista, o órgão podia ainda dividir com o piano a função de acompanhador do canto coral e do canto congregacional. Lembro-me de quando ainda morava em Maceió (AL), antes de vir para São Paulo, que tanto a Catedral Metropolitana quanto a pequena comunidade luterana que frequentava possuíam órgãos eletrônicos que acompanhavam as celebrações religiosas.

Atualmente, em nosso país, a atividade organística parece não desfrutar de vínculos tão sólidos com as igrejas, ou tão marcadamente reconhecidos, embora a maioria dos órgãos (tanto os órgãos de tubos quanto os eletrônicos e digitais) no Brasil esteja instalada em igrejas. Essa particularidade demonstra quanto o modelo de atividade organística que herdamos de Portugal acoplada à Igreja Católica ainda é, por outro lado, presente no meio litúrgico-musical brasileiro. Se do século XVI até a primeira metade do século XX podemos perceber uma movimentação na direção da construção lenta e progressiva da atividade organística em todas as regiões do Brasil (KERR, 1985), hoje a situação é diferente, no sentido de que hoje está dividida com a participação de outros instrumentos ou até substituída completamente.

Desde quando comecei a trabalhar oficialmente como organista, em 1992, passei a escutar e conversar, com colegas, professores e clérigos, sobre aquilo que sentíamos como “ameaças” à atividade organística em nosso país. Nesses 24 anos de atividade profissional, continuamos a falar dos mesmos temores. Na década de 1990, seminários

teológicos¹ na cidade de São Paulo ofereciam cursos de órgão a interessados em trabalhar em igrejas. Algumas igrejas remuneravam as atividades semanais dos organistas. Era comum organistas participarem de cursos e *master classes* promovidos pela Associação Paulista de Organistas, que também mantinha uma agenda dinâmica de concertos especialmente na capital paulista. Além disso, havia quatro cursos superiores de órgão oferecidos por faculdades/universidades (Faculdade Santa Marcelina, Unesp, Faculdade Marcelo Tupinambá e Faculdade Carlos Gomes).

Desde então, essa atividade que envolvia igrejas, seminários, faculdades e uma associação perdeu gradualmente sua força de alcance nesses espaços. Por outro lado, vale lembrar que duas universidades públicas paulistas (Unesp e Usp) mantêm seus cursos de graduação e pós-graduação de órgão, formando organistas que podem ou não continuar atuando em igrejas católicas e protestantes. Essa nova disposição dos cursos pode apontar para um possível novo desenvolvimento da atividade organística.

A mudança mais radical no Brasil aconteceu a partir do avanço e incorporação de novas religiosidades no seio das denominações tradicionais: o catolicismo romano e o protestantismo. As novas religiosidades caracterizam-se, entre outros sinais, pela facilidade na comunicação com os fiéis por meio da utilização dos grandes meios de comunicação e por um repertório litúrgico de forte apelo comercial. Tanto no protestantismo quanto no catolicismo, a música *gospel* tem tido um campo aberto para ser inserida. Na busca por alcançar membesias tão numerosas quanto as das igrejas de cunho neopentecostal, e no interesse de alcançar cada vez mais os jovens, as várias denominações cristãs encontraram no *gospel* a ferramenta de comunicação para alcançar seus fins.

Contudo, esse interesse de alcançar um número cada vez maior de pessoas (proselitismo) por meio de uma música “moderna” e inculturada² já havia sido adotado na década de 1960, após o Concílio Vaticano II (1962-1965). Com a constituição

¹ Os seminários eram: Seminário Presbiteriano Independente, Faculdade Teológica Batista, Seminário Presbiteriano José Manoel da Conceição e Instituto Concórdia de São Paulo (luterano).

² A música inculturada nesta pesquisa é entendida como o uso de ritmos, instrumentário e motivos melódicos utilizados na música folclórica e popular brasileira. O objetivo dessa utilização foi o de aproximar o conteúdo religioso da música mais próxima da convivência da população.

dogmática *Sacrosanctum Concilium* (1963), o Concílio Vaticano II abriu a possibilidade de a música autóctone ser utilizada em celebrações litúrgicas, embora a Igreja mantivesse o órgão em “grande apreço” (*Sacrosanctum Concilium*, VI, 120). Contudo, na prática, outro comportamento deu lugar a essa nuance: o que deveria ser a adição oficial de um elemento a mais na liturgia tornou-se a substituição quase total de outro: o órgão acabou sendo substituído pelo violão, pelo teclado e, atualmente, pelas bandas. Essa mudança foi especialmente marcante no Brasil, pois sob a influência da Teologia da Libertação, a música autóctone passou a ser encarada como a legítima representante da religiosidade do povo, e o órgão foi visto por alguns como um instrumento essencialmente burguês ou elitista. Pôde-se observar também essa perspectiva em algumas denominações do protestantismo. Todavia, convém ressaltar que a Teologia da Libertação não foi o primeiro movimento no Brasil que se chocou com a tradição organística. Apenas a título de ilustração, no início do século XX, no Brasil, o estilo operístico de composição musical foi motivo de muitos atritos entre o clero mais conservador e organistas e músicos.

Retornando à década de 1990, quando tratávamos daquilo que sentíamos como “ameaças” à atividade organística, ainda estávamos sob os efeitos das resultantes da interpretação feita no Brasil das proposições do Concílio Vaticano II. Como expressão de uma cultura religiosa que a legitimou, a atividade organística foi pouco a pouco sendo vista como envelhecida, tradicional e se tornando, em nosso país, uma posição anacrônica, desprestigiada na maioria das denominações em questão.

Após esse panorama da trajetória da atividade organística em nosso país, a pergunta que dirige essa pesquisa é: qual é o papel da atividade organística hoje na cultura musical brasileira?

Para responder a essa pergunta, busco demonstrar como se processou a atividade organística no interior do cristianismo ocidental, e a relevância desse processo para a cultura organística; como isso aconteceu e por que esse cultivo foi relevante. Entender a gênese da atividade lança luz sobre a compreensão do atual vínculo entre esta e o

cristianismo, ou seja, a compreensão dos laços primevos que uniram ambas as partes ajuda na tentativa de entender se esses vínculos são suficientes na atualidade para manter a relevância da atividade organística e se essa relevância pode ultrapassar o espaço das igrejas.

Esta pesquisa tem por objetivo esclarecer a trajetória do órgão e da música para órgão no Brasil, apontando os momentos de crise e de mudança; se a atividade organística está em crise dentro das manifestações religiosas — é interessante conhecer os caminhos dessa mudança e o que a tornou anacrônica nas igrejas cristãs no Brasil. Estudos apontam para a diminuição dessa atividade (AMSTALDEN, 2001; KERR, 1998; 2000); a intenção deste trabalho é compreender como se deu essa diminuição do papel do organista. Além disso:

- Saber se o que justificou a atividade organística no passado é suficiente para justificá-la na atualidade;
- Encontrar pontos de contato entre a cultura organística e o cenário musical nas igrejas que a cultivaram;
- Colocar a atividade organística no Brasil na perspectiva dos estudos da cultura na tentativa de posicioná-la dentro de campos de pesquisa extrateológicos.

A relevância desta pesquisa encontra-se especialmente no fato de ser um trabalho de reavaliação da e sobre a atividade organística em nosso país. Quando busco elencar os elementos fundantes e constitutivos da atividade organística no Brasil, a partir do princípio antropológico de religião como cultura, procuro verificar se essa mesma atividade pode encontrar justificativas e novos papéis para a sua permanência nas instituições e espaços que no passado a justificavam. Dito de outro modo, procuro verificar se a atividade organística pode encontrar, na atualidade, espaço e meio para seu desenvolvimento no novo cenário cultural que desponta entre as denominações religiosas que antes tinham o órgão como condição indispensável para a realização musical nos atos litúrgicos.

A relação entre atividade organística e cristianismo foi muito estreita, fato especialmente marcante no Brasil, pois nossa atividade organística foi recebida dos colonizadores europeus. Essa transmissão de elementos constitutivos previamente adquiridos já foi um ato de construção de cultura, baseado na repetição de identidades que garantia coerência entre aquilo que se fazia na Europa e o que estava se fazendo no momento do ato religioso em solo brasileiro, ou, como delineia Assmann, baseado na “coerência ritual” (ASSMANN, 2011, p. 3, 123-124). Dito de outro modo, reproduzia-se no Brasil o que se considerava ser o correto e justo na manutenção de uma determinada identidade, seguindo uma ordem que pudesse vincular a “repetição como se fosse modelos sobre o papel de parede em forma de uma repetição infinita”³ (ASSMANN, 2011, p. 3). Assmann quer dizer que a “coerência ritual” é uma matriz de uma memória que precisa ser sempre lembrada, conferindo ao grupo que a utiliza uma identidade específica.

Analisei os fatos fundantes que justificaram a atividade organística no cristianismo e em nosso país a partir do conceito de religião como sistema cultural de Geertz⁴ (2012), no qual pude verificar que a construção de uma cultura é um processo que engloba pressupostos ideológicos inerentes ao próprio sistema. Para Geertz,

Religião é um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GEERTZ, 2012, p. 67).

Na concepção de Geertz, a cultura “denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 2012, p. 66).

³ “repetition just like the patterns on wallpaper in the form of unending rapport”.

⁴ Na concepção de Geertz, a cultura “denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 2012, p. 66).

Ou seja, não há simples movimentos automáticos no desenvolvimento de determinados elementos nos atos cúlticos. Ao usar esses dois conceitos (o de Assmann e o de Geertz), pude colocar a atividade organística dentro do sistema cultural de uma sociedade cristã que tem perdurado por séculos. Espera-se, com base nesse campo teórico, esclarecer se os elementos desvelados pela leitura teórica são suficientes hoje. Este trabalho é uma leitura da atividade organística a partir desses estudos. Geertz é o eixo em torno do qual outros conceitos fundamentais da cultura exercem a tarefa de expor a atividade organística como um construto da cultura cristã no qual os elementos da construção simbólica e do valor foram utilizados desde a base.

Neste trabalho analisei primeiramente o que compreendo como *fatos e ideais fundantes* da atividade organística. Embora exista toda essa ligação, nem sempre as partes mantiveram vínculos evidentes. Num segundo momento, procurarei analisar os fundamentos da atividade organística no Brasil que construíram seu perfil específico em nosso país. Esse trabalho de análise contribuiu para tornar mais clara minha percepção sobre a atual situação da atividade organística em nosso país e sobre como as dificuldades enfrentadas por mim e meus colegas organistas desde o ano de 1992 — e até antes dessa década — colocaram a cultura organística numa posição de mudez perante o cenário cultural dominante no cristianismo brasileiro.

A pesquisa envolveu a leitura de dissertações, teses, livros e artigos para verificar como a problemática da música nos atos cúlticos no catolicismo e no protestantismo histórico tem sido estudada.

Contudo, antes de abordar os trabalhos acadêmicos, convém mencionar dois trabalhos que, de certa forma, foram também importantes para a compreensão de nossa atividade organística. A primeira contribuição veio do padre e regente coral Frei Pedro Sinzig, com artigos publicados na revista *Musica Sacra* sobre a atividade organística no Brasil nas décadas anteriores ao Concílio Vaticano II (de 1941 a 1955). Em segundo lugar, as pesquisas do padre Jaime Diniz são especialmente marcantes ao tratar de organistas da Bahia e de Pernambuco do período colonial ao século XIX. Seus artigos

“Músicos pernambucanos do passado” (1969), “Velhos organistas do passado (1559-1745)” (1971), “Um organista do Rio de Janeiro” (1982) são frutos tanto de seu rigor como pesquisador quanto do acesso que teve a fontes primárias pertencentes a mosteiros e igrejas.

Os primeiros estudos sobre órgão em universidades foram feitos por dois organistas na década de 1940, elaborados pelo organista Angelo Camin⁵ (que pleiteava a vaga de professor de órgão da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Antonio Silva.⁶

Não posso deixar de mencionar a revista semestral *Caixa Expressiva*, que foi publicada de agosto de 1997 a agosto de 2007 pela Associação Brasileira de Organistas. Esse periódico foi o principal meio de intercâmbio entre os organistas brasileiros. Seus artigos tratavam dos mais variados temas da atividade organística, como venda e restauro de instrumentos, cursos, concursos de composição para órgão (com destaque para o I Concurso de Composição para Órgão da Unesp realizado em 1997) e séries de concerto.

Mas antes de voltar a falar sobre os trabalhos acadêmicos, gostaria de salientar que, pela complexidade do tema desta pesquisa, busquei na interdisciplinaridade diferentes enquadramentos da situação da música nos atos litúrgicos cristãos. Esses trabalhos foram escolhidos pelo fato de encontrar neles abordagens científicas da questão da música na liturgia no Brasil. Os aspectos práticos e ideológicos foram abordados nos trabalhos acadêmicos e em livros nos quais a problemática da música é estudada como um elemento suscetível de adoção de novas práticas dentro da mesma preocupação de conquistar adeptos. Essa postura é comum entre católicos e protestantes. Além disso, as dissertações e teses ofereceram-me tanto uma perspectiva direta quanto oblíqua sobre a atual problemática da atividade organística: direta quando se trata de um ou mais elementos constitutivos da atividade organística, e oblíqua quando se trata de um ou mais elementos do ato cútico — por exemplo, a hinódia. Desse modo, a revisão bibliográfica

⁵ O título do trabalho de Angelo Camin é “Considerações sobre fônica organística”. Nesse trabalho, ele tratou essencialmente sobre os princípios que regem a classificação dos registros do órgão e suas possíveis combinações. Um exemplar desse trabalho pode ainda ser encontrado na biblioteca de música do Centro Cultural de São Paulo, na capital paulista.

⁶ O título do trabalho de Antonio Silva é “Ser compositor é indispensável ao organista”.

englobou as seguintes áreas: música, ciências da religião, teologia, comunicação e educação musical.

A segunda fase da pesquisa acadêmica foi iniciada nos anos 1980, quando o primeiro mestrado em órgão foi criado na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sobre as dissertações que ali foram defendidas há um artigo sobre o estado da arte público pelas organistas Dorotéia Kerr e Any Carvalho (KERR; CARVALHO, 2005). Dois pontos levantados devem ser salientados: primeiramente, a tendência predominante para o estudo da literatura organística europeia e uma carência de estudos sobre as atividades de construção, execução e composição no Brasil (2005, p. 13). E nesse momento-chave, temos a constatação da lacuna nesses estudos quanto às funções propriamente ditas do organista.

Sobre a função litúrgica do organista, procurei em teses e dissertações que tratassem sobre a questão da música nos atos litúrgicos. Uma linha de pesquisa que contribuiu para este trabalho foi a das ciências da religião. Ressalto que foi nessa área que fiz meu mestrado — na subárea de teologia e história (PEREIRA, 2001), quando estudei o pensamento musical de Martinho Lutero e sua interpretação pela Igreja evangélica luterana do Brasil. Entre os trabalhos em ciências da religião, ressalto o de Jacqueline Dolghie (2007), Uesley Fatarelli (2007) e Joêzer de Souza Mendonça (2009), que tratam tanto da cultura *gospel* quanto do desenvolvimento de uma música com características mais brasileiras. Também pesquisei na área da teologia. Igualmente, na sociologia e na comunicação, encontrei material. Nessas áreas de estudo não encontrei material sobre a atividade organística, mas sobre o que desde a década de 1960 vem impondo questionamentos a essa atividade, ou seja, a música inculturada e a música *gospel*. Nesse ponto, a linha de carência constatada por Kerr e Carvalho (2005) encontra-se com as linhas de pesquisa que procuram estudar as atividades musicais nas igrejas que prescindem do órgão.

Nesse movimento de intersecção, chama-me a atenção o fato de que apenas dois trabalhos abordaram diretamente as dificuldades do exercício da atividade organística

diante das novas tendências musicais: “Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil”, da organista Dorotéia Kerr (KERR, 1985) e “A música litúrgica católica urbana após o Concílio Ecumênico Vaticano II”, do também organista Julio Amstalden (AMSTALDEN, 2001). Esses trabalhos focalizam as transformações nessa atividade após a implementação da reforma litúrgica na Igreja católica no Brasil a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965). Kerr faz um estudo documental da atividade organística no Brasil do século XVI ao XX, detendo-se nas transformações ocorridas após a reforma litúrgica, momento em que alia o estudo documental ao testemunho de organistas e padres que viveram os primeiros anos da implementação da reforma que foi marcado por muitos conflitos. Amstalden, por sua vez, faz um estudo do mesmo período de transformações, mas já a partir das resultantes na década de 1990, elencando algumas fases da aplicação da referida reforma no Brasil a partir de uma leitura educacional da questão e de que como isso permitiu uma compreensão particular do papel do órgão na liturgia por setores da Igreja católica em nosso país.

Ao nos deter mais demoradamente em Kerr (1985), vemos que ela chegou à constatação de que setores da Igreja católica no Brasil, no anseio de modernizar-se, enfrentando os problemas socioeconômicos e educacionais brasileiros, interpretaram as resoluções do Concílio de modo mais radical do que o pretendido pelos conciliares e não deixaram espaço para o desenvolvimento da atividade organística dentro do que poderia ser uma interpretação mais próxima das primeiras intenções do Concílio. Ao contrário, colocaram a atividade em torno do instrumento em outro plano, ou seja, no plano de uma cultura estrangeira e burguesa, o que poderia explicar seu declínio no Brasil.

Temos em Amstalden (2001), que também é organista, uma leitura dos elementos que fizeram com que lidasse diretamente com todas as dificuldades e problemas levantados por Kerr (1985, p. 136-145). Ao mesmo tempo que Amstalden levantou as razões que levaram setores da Igreja católica no Brasil a interpretar as resoluções do Concílio de modo mais extremo, ele também constata que a própria Igreja vem reconhecendo os resultados que obteve com as interpretações que levou a cabo: a situação de falta de informação e formação dos músicos que atuam nas igrejas no final do século XX (AMSTALDEN, 2001, p. 8-9). Amstalden, por mais de uma vez nesse

contexto, deparou-se com situações em que foi questionado sobre a validade de sua atuação como organista “sob o pretexto de ser o órgão instrumento burguês e antipopular” (AMSTALDEN, 2001, p. 120).

Soma-se a esses fatores a influência crescente das expressões musicais de movimentos de expressão carismática ou pentecostal. Dentro do catolicismo brasileiro tem-se, desde 1966, a vertente da renovação carismática católica, que se caracteriza por liturgias muito distintas do catolicismo tradicional, nas quais gestos corporais antes reservados a manifestações seculares são utilizados nas liturgias (AMSTALDEN, 2001, p. 157-158).

Essa força de influência também foi sentida no meio protestante, como veremos a seguir. Porém, antes disso, vale ressaltar que se inicialmente esses movimentos citados nasceram como movimentos autônomos, seus estilos e formas musicais, sua fácil penetração nos meios de comunicação de massa e sua capacidade de aglutinar grande número de pessoas colocariam as denominações que ainda cultivavam formas musicais ditas “clássicas” de música litúrgica (especialmente caracterizada pelo uso do órgão acompanhando os coros e o canto comunitário) diante de questionamento sobre como alcançar também essas multidões. Duarte emoldura esse aspecto dentro do âmbito católico como uma “estética do desespero” (DUARTE, 2011, p. 40).

Encontramos trabalhos desse perfil sobre essa problemática no meio protestante que tratam de como os protestantes estão lidando com o avanço de formas e estilos musicais que prescindem da prática organística.⁷ De um ponto de vista educativo, Martinoff (2004) faz uma análise do ensino musical no interior da Faculdade Teológica Batista de São Paulo, percorrendo as formas de atuação da instituição diante das transformações percebidas nas igrejas batistas locais. Ela situa na década de 1970 as primeiras impressões entre os batistas de que as expressões musicais praticadas nas igrejas — que incluíam o órgão — estavam mudando com a prática crescente de

⁷ Novamente aqui lidamos com uma confluência na leitura da problemática em questão.

instrumentos e estilos musicais que antes caracterizavam grupos religiosos e musicais distantes da formalidade do culto batista (MARTINOFF, 2004, p. 19-20).

Em decorrência disso, com o passar dos anos, com o avanço dessas novas tendências — especialmente representado pelo *gospel* — nas igrejas batistas locais, a Faculdade Teológica foi recebendo cada vez mais alunos cultivados nessas novas tendências, enquanto a instituição continuava a oferecer um estudo calcado nos conteúdos e valores da forma de culto tradicional. Assim, também o curso de órgão já desde a década de 1980 era distante daquilo que os alunos estavam acostumados a escutar (MARTINOFF, 2004, p. 128). Desse modo, desde o início de seu estudo, Martinoff procurou levantar dados históricos que pudessem comprovar a hipótese de que o enfoque dado ao curso resultava numa procura reduzida por parte dos alunos e no aumento da evasão escolar, levando-se em conta as modificações que o culto evangélico vem sofrendo nas últimas décadas (MARTINOFF, 2004, p. 16). Por isso, propõe uma reformulação do currículo da faculdade para que os novos alunos possam ser instrumentalizados para atuar nas igrejas cujos perfis musicais são bem diferentes dos adotados na época em que, por exemplo, o órgão tinha algum papel.

Temos especialmente em Cunha (2004) uma exposição sobre como o *gospel* representa o ápice de diversas tendências musicais que se introduziram no protestantismo no Brasil. Na verdade, um movimento de popularização dos cantos litúrgicos começou a surgir na década de 1950 dentro de uma ramificação do protestantismo: o movimento pentecostal. Entre as décadas de 1950 e 1960, as igrejas pentecostais começaram a introduzir ritmos, estilos e instrumentos mais populares em cânticos com letras simples — fato corroborado por Silva (2010, p. 27) e Dolghie (2007, p. 13-14). A introdução desses novos elementos foi inicialmente vista com maus olhos pelas igrejas protestantes mais tradicionais (CUNHA, 2004, p. 123; DOLGHIE, 2007, p. 14). No entanto, essa rejeição foi gradativamente vencida com a chegada e a implementação das instituições paraeclesiásticas norte-americanas no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980 (CUNHA, 2004, p. 124; DOLGHIE, 2007, p. 14), que dentro de seu projeto de missão com o público jovem procurou cultivar um repertório mais popular, muito influenciado pelas

marchas e baladas românticas norte-americanas (CUNHA, 2004, p. 124). Essas instituições paraeclesiásticas foram fortemente influenciadas pelo *Movimento de Jesus* nos Estados Unidos, que visava um trabalho de evangelização entre os jovens. Como resultado da ampla adesão desse segmento oriundo das igrejas protestantes americanas tradicionais, muitas igrejas adotaram estilos musicais informais, novas denominações surgiram, inclusive adequadas ao estilo de vida *hippie* (CUNHA, 2004, p. 126-128). No Brasil, esses grupos tiveram vários líderes formados nos Estados Unidos que cultivaram adaptações para o português dos cânticos executados no interior do chamado *Movimento de Jesus* com o uso de guitarra e bateria (MARTINOFF, 2004, p. 130-131, p. 137). Fato concomitante com a implantação da reforma litúrgica do Vaticano II no Brasil.

Nos trabalhos referentes ao *gospel* no Brasil, encontrei o órgão citado como instrumento acompanhador de hinos ditos tradicionais, o que confirmou minha tentativa de caracterizar a atividade organística no Brasil. Não encontrei, até o momento, referências sobre sua atividade como acompanhador do coro e executante de peças instrumentais durante as liturgias. Sobre a pessoa do organista, nada se fala. Há uma carência bibliográfica quanto ao instrumento e seu intérprete, que em muitas igrejas foi substituído pela *banda do louvor*. Nota-se também uma carência de material sobre a existência — ou extinção — de cursos de órgão nos seminários protestantes citados nesta pesquisa.⁸ Numa cidade como São Paulo, é um dado a ser notado.

Tal situação remete-nos novamente a Kerr (1985, p. 143-145), que constata uma situação análoga na Igreja católica no Brasil: o fechamento gradativo nos anos pós-Concílio dos cursos de música sacra dos seminários e casas de formação, onde incluíam-se aulas de órgão, causando nas gerações seguintes do clero um desconhecimento da cultura organística.

Procurei na área de teologia estudos acadêmicos sobre essa questão. O único trabalho encontrado que tratou desse assunto obliquamente foi o de Leão (2010). O

⁸ Igreja metodista, Igreja presbiteriana do Brasil, Igreja presbiteriana independente do Brasil e Igreja batista.

trabalho concentra-se nos aspectos litúrgico-pastorais do problema, mas oferece pistas sobre como a Igreja católica no século XX vinha lidando tanto com o esvaziamento das igrejas quanto com as diferenças entre a religiosidade popular e a oficial. Em suas várias maneiras de lidar com isso em seis décadas, foi um preparo para as resoluções do Concílio Vaticano II. Até esse acontecimento, iniciativas como cursos de liturgia, traduções e publicações de textos litúrgicos oficiais, oficinas e acampamentos para jovens foram algumas das iniciativas realizadas no Brasil (2010, p. 39-54). Embora Leão não mencione o órgão, infere-se que cursos formativos também de organistas estavam entre essas atividades, a julgar pela atenção que os documentos oficiais da Igreja davam ao instrumento (Constituição Apostólica *Divini Cultis* [1928]; Encíclica *Musica Sacrae Disciplina* [1955]; *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos Sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia* [1958]). Leão aponta falhas, carências e mal-entendidos na formação litúrgica do clero brasileiro desde a promulgação da *Sacrosanctum Concilium*; ao mesmo tempo, aponta possíveis caminhos a serem seguidos. Contudo, a música não está entre suas preocupações diretas, a não ser quando se posiciona a favor da inculturação (p. 100, 121, 124, 131, 145, 155, 158-159). Embora ele cite o organista apenas uma vez (p. 14), reconhece a necessidade de uma formação musical por parte do clero.

Assim, tanto católicos quanto protestantes parecem ter levado suas reformas ou adaptações litúrgicas a uma direção na qual o órgão perdia progressivamente sua atuação. Por sua vez, nesse sentido, a relação dos organistas com os movimentos musicais que surgiram no interior das igrejas a partir dos anos 1960 foi, desde então, antagônica: os organistas expressam uma cultura que não encontrou uma política de desenvolvimento com o advento e consolidação dos referidos movimentos.

Tem-se no trabalho de Dolghie (2007) uma análise do uso da música *gospel* entre os protestantes de expressão presbiteriana na capital paulista. Embora, como mencionado anteriormente, o trabalho não trate diretamente da problemática do órgão no Brasil, por outro lado, procura delinear contornos ideológicos do *gospel* perante o seu alcance entre os jovens — caracterizado como expressão musical típica deles e, como tal, uma manifestação legítima e legitimadora de sua religiosidade (2007, p. 249-250). Além

disso, é um estilo mercadológico que atende aos atuais anseios da juventude. E como estilo mercadológico, ele atende a compreensão que os jovens têm do que significa o *louvor* (2007, p. 244-245).

Todos os trabalhos analisados têm em comum o fato de constatarem dentro das denominações em questão um conflito manifesto *in musica* entre uma cultura religiosa herdada (construtos teológicos herdados) — que é considerada identitária — e novas culturas religiosas em expansão no interior desses espaços denominacionais. Se, por um lado, a cultura herdada é um longo patrimônio simbólico, por outro, as novas culturas religiosas lançam à cultura herdada o desafio de se fazer relevante numa contemporaneidade na qual fatores extrateológicos precisam ser levados em conta. Além disso, as novas religiosidades entendem o patrimônio herdado como um movimento que um dia também foi contestador da tradição. Isso foi especialmente notado no campo protestante. Martinho Lutero é lembrado como o líder que ousou usar também melodias populares para compor os primeiros hinários luteranos. Portanto, para os que o invocam Lutero dessa forma, o que está acontecendo na atualidade tem o mesmo valor daquilo que foi feito no século XVI.

Nesse âmbito do conflito, a atividade organística está localizada no campo do patrimônio herdado.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, trata dos elementos constitutivos (fatos e ideais fundantes) da atividade organística no cristianismo ocidental. Procurei demonstrar como a atividade organística encontrou espaço para seu longo e longo desenvolvimento no cristianismo ocidental, mesmo que não houvesse para a atividade um projeto explícito. A construção da atividade organística no interior do cristianismo ocidental foi um encontro fortuito entre um instrumento cujas características organológicas coincidiram com um projeto de cristianismo: a cultura organística foi criada sobre a cultura cristã.

No segundo capítulo, voltei-me para as especificidades da atividade organística no Brasil, no catolicismo e no protestantismo, analisando como os ideais fundantes da atividade organística foram aplicados aqui (no caso protestante, limitou-se ao protestantismo histórico). Procurei demonstrar como a transposição da cultura organística europeia para o Brasil foi também beneficiada por atos de teor político. Com isso, procurei demonstrar como a atividade ganhou espaço por longo tempo para o desenvolvimento de sua cultura. Na segunda parte do segundo capítulo, analiso a situação atual da atividade organística no Brasil, procurando demonstrar sua diversidade, apesar das dificuldades encontradas.

No terceiro capítulo, volto-me novamente para a situação atual, propondo uma saída para a relevância da atividade organística hoje. Procurei demonstrar que os *atos e ideais fundantes* da atividade no cristianismo e no Brasil, cujos lastros teóricos perduraram por longo tempo, podem ser ampliados na busca por uma melhor compreensão das necessidades atuais.

CAPÍTULO 1

Fontes geradoras da atividade organística no cristianismo ocidental

1.1. A música instrumental no cristianismo

A relação entre cristianismo ocidental e atividade organística nem sempre foi evidente. A aceitação do órgão dentro dos atos cúlticos cristãos no Ocidente foi um processo lento e esparso. Um processo como esse não indica que o órgão foi aceito apenas por ter vencido, casualmente, pelo passar dos séculos e acontecimentos, como se sua assimilação terminasse por ser algo inevitável. Pelo contrário. Assim, procura-se examinar, neste capítulo, como a atividade organística foi inserida no cristianismo ocidental; que fatos e ideias fundantes permitiram a geração do que hoje conhecemos como a cultura organística. Compreender a natureza dessa atividade no cristianismo ocidental é compreender a importância que esses atos deram à música. Os atos cúlticos encenavam, no tempo musical do rito, um modo de pensar a religião.

O cristianismo nasceu no meio do judaísmo, que, por sua vez, na época do Cristo, convivia no interior do Império Romano com uma religiosidade oposta ao monoteísmo judaico. Entre vários elementos herdados do judaísmo, o cristianismo herdou o cultivo da música nos atos cúlticos como expressão do fiel aos méritos de Deus. A Bíblia hebraica é rica em referências ao uso de instrumentos musicais, de sopro, de cordas e de percussão. Contudo, no Novo Testamento, não se encontra referência ao uso de instrumentos musicais no início do cristianismo (BASURKO, 2005, p. 153).⁹ No Novo Testamento, a música instrumental é mencionada dentro da esfera do profano, embora num contexto de milagre de Jesus e de profecia de um mundo novo (Mt 9,23 e Ap 18,22,

⁹ Segundo o trabalho de Basurko, possivelmente a única exceção pontual fosse o emprego da lira, graças à associação direta com o rei Davi (Basurko, 2005, p. 153-154). Na Bíblia hebraica, Davi é mencionado como exímio tocador de lira, conforme lê-se em 1Samuel 16,14-23. Basurko infere a exceção dessa prática, no início do cristianismo, pelo testemunho de Clemente de Alexandria (?-215). Graças ao acesso de Basurko às fontes, pode-se ler essa menção ao instrumento na obra *O pedagogo*, de Tertuliano (ca. 160-220 d.C.): “Esta será nossa música eucarística, e se queres cantar e recitar salmos acompanhando-te com a cítara ou a lira, não incorrerás em nenhuma censura; imitarás o justo rei hebreu que dava graças a Deus” (*apud* Basurko, 2005, p. 154). No entanto, fica a dúvida de saber se essa concessão dizia respeito ao exercício público ou privado da fé.

respectivamente), ou como metáfora para exemplificar um comportamento ou postura ética, como no famoso *Hino ao amor* do apóstolo Paulo e na recomendação de Jesus para a discipulação na prática de boas obras (1Cor 13,1; 14,7-8 e Mt 6,2, respectivamente). Possivelmente, se a menção de prática instrumental no Templo de Jerusalém ou de sinagogas na época do Cristo tivesse ocorrido, justificativas para música instrumental nos espaços de culto cristão teriam surgido mais cedo ou ainda essas justificativas teriam favorecido outros caminhos.

Acredita-se que as primeiras comunidades cristãs cultivavam a música vocal para procurar evitar associações com a prática musical pagã, na qual os instrumentos desempenhavam papel importante no acompanhamento do canto.¹⁰ Distinguir-se, também, dessa prática pagã foi um dos primeiros esforços dos teólogos cristãos do período da Patrística (século I ao VII). A literatura cristã desse período mostra-nos como a música era pensada nos primeiros séculos do cristianismo, lançando bases para desenvolvimentos posteriores. Esse perfil foi delineado pelo historiador espanhol Xabier Basurko (2005), que, justificadamente, concentra-se na prática do canto (2005). Entretanto, dessa delimitação, pode-se perceber que a construção do pensamento musical cristão, nos primeiros séculos do cristianismo, transcorreu por um longo período até alcançar a síntese entre três elementos: a música tal como foi descrita na Bíblia hebraica em suas funcionalidades (que eram a ação de graças e o embelezamento do culto), o entendimento da música como disciplina organizada que hierarquiza o saber (entre artes liberais e artes técnicas) e os novos construtos teológicos, desenvolvidos pelos cristãos. Da herança do judaísmo, foram mantidos o canto dos salmos e de antífonas; do pensamento musical helenístico, foram trazidas para o pensamento cristão suas deliberações éticas, como a preferência pela música vocal. O pensamento cristão absorveu não apenas os elementos regulatórios, mas também suas argumentações: a música vocal deve ser preferida porque traz um texto, e este é o conhecimento (*logos*) (BISOGNO, 2012, p. 335; PARODI, 2012, p. 317). Como ressalta Panti:

¹⁰ BELIS, 1999, p. 1-36, 123-155 e 207-241.

Considerando a justificação teórica do uso da música no contexto do culto cristão, podemos dizer que o canto é percebido pelos autores eclesiásticos como espelho do eterno louvor prestado a Deus pelo coro dos anjos e das criaturas. Esta concepção liga a antiga tradição pitagórico-platônica da música das esferas à ideia de o céu repercutir os cânticos dos bem-aventurados e de o universo entoar um cântico de louvor ao Criador¹¹ (PANTI, 2012, p. 723).

No conjunto do pensamento patrístico, a música instrumental oscila entre sua total rejeição e seu emprego, ou citação, como alegoria de imagens e conceitos teológicos cristãos, como ressalta o historiador Basurko (2005, p. 157-165). A música instrumental é percebida, antes, em seus aspectos alegóricos e místicos, como uma preocupação primordialmente apologética (PERROT, 1965, p. 183-196; BASURKO, 2005, p. 158-163, 165-168). O comentário de Agostinho de Hipona (354-430) dos versos 4 e 5 do Salmo 150 é especialmente elucidativo quanto a esse aspecto e, pode-se dizer, sintetiza o perfil de todo o período da patrística. Se, primeiramente, Agostinho toma o cuidado de distinguir os usos do termo grego *órganon* no texto bíblico, para ele, a partir dessa distinção, era possível fazer uso correto da alegoria.¹² O trecho é longo, mas necessário para melhor perceber a referida nuance e a relevância do pensamento dele:

“Louvai-o com címbalos e coros.” O címbalo louva Deus, quando a carne já transformada não sofre de corrupção alguma. Com efeito, faz-se o címbalo com couro seco e firme. É um coro que louva a Deus, quando louva uma sociedade pacificada. “Louvai-o com instrumentos de cordas e outros instrumentos” (*órgano*). O saltério e a cítara, acima mencionados, possuem cordas. Instrumentos (*organum*) é um nome geral para todos os objetos musicais. Embora já seja habitual chamar-se órgão propriamente os que se enchem por meio de foles. Não penso que aqui se mencione essa espécie. Pois, órgão é um vocábulo grego que significa, conforme disse, em geral toda espécie de instrumentos musicais; os que têm foles, em grego, possuem outro nome. Pois, não são somente o saltério e a cítara que têm cordas. Mas, como saltério e cítara, por causa do som que parte de baixo ou de cima, mostram que se pode entender algo segundo esta distinção, e convidam-nos a procurar nestas cordas outro sentido, encontramos que representam a carne, já liberada da corrupção. A estes talvez tenha acrescentado o órgão, para não acontecer que soem isoladamente, e sim que soem com diversidade concorde, como acontece no órgão. Os santos de Deus, de fato, terão

¹¹ Cf. Apocalipse 14, 1-4

¹² Uma alegoria é a expressão simbólica de um pensamento, de um fato geralmente mítico, para facilitar a compreensão de um conteúdo mais abstrato. É muito usada por aqueles que pretendem partir de uma determinada situação cultural distante daquele conteúdo abstrato.

suas diferenças uníssonas, não dissonantes, isto é, concordantes, não dissidentes, segundo sucede quando há harmonia de diversas vozes que, porém, não são contrárias entre si [...]. “Louvai-o com címbalos sonoros, louvai-o com címbalos de júbilo.” Os címbalos tocam-se mutuamente para soarem; por isso, alguns os comparam com nossos lábios [...]. O júbilo, isto é, um louvor inefável, somente pode brotar da alma. Considero não dever omitir a opinião dos músicos, e é coisa manifesta, que existem três espécies de sons: os emitidos pela voz, pelo sopro, pelo pulso [...]. Neste salmo nenhuma espécie foi omitida. Temos a voz no coro, o sopro na trombeta, o pulso na cítara, como se fossem a mente, o espírito, o corpo; mas por comparações, não propriamente [...]. Vós sois a trombeta, o saltério, a cítara, o címbalo, o coro, as cordas, o órgão e os címbalos de júbilo retumbantes, porque harmoniosos. Sois tudo isso. Não se pense em coisa alguma de vil, de transitório, de jocoso. E como ter um modo de pensar carnal é morte, “Todo espírito louve ao Senhor” (AGOSTINHO, 2008, p. 1170-1172).

Dito de outro modo, os instrumentos musicais servem como elementos de uma linguagem alegórica que os emprega não em sua realidade física, mas como meio para valorizar a música realmente importante para o pensamento cristão de então – a música vocal: “O canto sem instrumento aparece como algo mais espiritual que se relaciona com a sublime contemplação, com a ‘teologia’” (BASURKO, 2005, p. 168). É especialmente nessa perspectiva que o órgão foi comentado e documentado no período da Patrística.

Os autores mais celebrados da literatura patrística demonstram conhecimento sobre o órgão, conforme aponta Perrot, mas em sua forma hidráulica¹³ (inclusive por Agostinho, como observamos acima). Dentre os autores mencionados por Perrot (1965) que citaram esse instrumento, podemos mencionar: Tertuliano (160-220), em seus tratados sobre o batismo e sobre a alma (*De baptismo* e *De anima*, respectivamente); Orígenes (185-253), em seu comentário ao Salmo 150; Atanásio (296-373), também em seu comentário ao Salmo 150; Prudêncio (348-410), em seu livro *Apotheosis*, em que oscila entre o elogio e a censura ao órgão; Teodoreto de Ciro (387-450), em seus sermões sobre a Providência (*De providentia*); Gregório I, Magno (540-604), em seu comentário ao livro de Jó (*Moralia in Job*). Eles viram e escutaram o órgão; não em espaços destinados às cerimônias religiosas cristãs, mas em espaços públicos onde o órgão se

¹³ O hidráulico é o parente mais longínquo do órgão. Inventado no século III a. C., o instrumento já possuía tubos e um sistema de teclas que se assemelhava a alavancas. O reservatório de ar era alimentado pela alternância nos dois depósitos laterais de água. À medida que o ar era expulso pelo acúmulo de água nos depósitos laterais, o ar alimentava o reservatório.

fazia presente: concursos musicais, eventos esportivos e mesmo nas competições entre gladiadores. Podemos citar como exemplos desse emprego o grafite da Via Ápia, em Roma, que retrata dois gladiadores em competição diante de um órgão (séc. II-III), e os órgãos do obelisco de Constantinopla (séc. IV), onde o órgão aparece em meio a uma cena circense.

Por outro lado, esse rico período da história do cristianismo, caracterizado por amplo debate com o mundo greco-latino, permitiu aos difusores do monaquismo tomar os resultados das discussões sobre os instrumentos musicais sob uma forma de conhecimento cristalizado. Assim, o monaquismo durante a Idade Média desenvolveu-se sobre as bases do cultivo da fé e das artes liberais, sem as quais a atividade organística dificilmente encontraria esteio propício para seu desenvolvimento, como se verá a seguir. Contudo, pode-se adiantar, neste momento, que, além de um conteúdo simbólico sistematizado e absorvido pela igreja em suas instituições formadoras e em suas práticas litúrgicas, a atividade organística contou também com as associações feitas entre discurso e imagem que levou a compreensão do órgão como um ideal de instrumento. Esse aspecto (que dá a entender que a impressão antecedeu a prática) é levado em conta pelo musicólogo britânico Williams, quando considera o aspecto propagandístico da atividade organística:

O efeito combinado destas duas autoridades — a dos desenhos mostrando várias cenas cerimoniais ou litúrgicas do Antigo Testamento, e outra de referências à música e órgãos na obra dos Pais da Igreja — devem ter colaborado para justificar um interesse em órgãos, para permiti-los no interior da igreja em primeiro lugar, e então, gradualmente, à medida que os séculos passaram, usá-los em público e mesmo em liturgias privadas (WILLIAMS, 1998, p. 138).¹⁴

Quatrocentos anos depois dos escritos da Patrística, nota-se a existência de uma percepção própria dos valores que começavam a ser cultivados, no sentido de dar ao cristianismo legitimidade como continuador daquele período, ou, antes, aperfeiçoador

¹⁴ “The combined effect of these two authorities — one of drawings showing various Old Testament ceremonial or liturgical scenes, the other of reference to music and organs in the work of Church Father — must have been to help justify an interest in organs to allow them into church in the first place and then gradually, as the centuries passed, to use them in public or even private liturgies.”

dessa tradição de pensamento que se harmonizava com a fé. Assim, a atividade organística foi ocupando, gradualmente, lugar privilegiado no interior do cristianismo ocidental. Mesmo sendo reinterpretados, os textos bíblicos e da Patrística não perdiam sua continuidade na linhagem do saber. Como ressalta Assmann (2011, p. 75), a “interpretação tornou-se a expressão da memória, e o intérprete, o relembrador de uma verdade esquecida”.¹⁵ Se o instrumento órgão, no período da patrística, não fora aceito como instrumento digno de participar dos atos cúlticos, por outro lado, na Idade Média, a própria literatura patrística ajudou a alicerçar a atividade organística a partir dos mesmos elementos metafóricos e alegóricos que antes serviram apenas para apontar a superioridade do canto. Dessa vez, a alegoria foi uma forma de conhecimento que conduziu a compreensão da prática como uma realização de um ideal ou a concretização de um sinal. Se antes a prática do canto era uma exclusividade, durante a Idade Média a atividade organística entrou no interior do rito cristão pela reinterpretação dos conteúdos fundantes das justificativas da música no interior das igrejas.

Esses elementos não podiam estar fora do sistema de ensino daquilo que se entendia como ciência no período, ou a maneira pela qual se podia compreender a realidade (KRETEFF, 1962, p. 13): o *Trivium* e o *Quadrivium*. Em ambas as classificações das disciplinas, a eloquência e o conhecimento, respectivamente, procuravam hierarquizar o saber. Compreender hierarquicamente o saber era um modo de compreender a hierarquização da sociedade de então. A música como disciplina posicionava-se no *Quadrivium* como uma disciplina que buscava “penetrar nos mistérios das realidades físicas e espirituais” (KRETEFF, 1962, p. 14-15). Cassiodoro (485-580), por exemplo, em suas *Institutiones*, ressalta:

De fato, a música é a arte da modulação apropriada. Se nós vivemos virtuosamente, nós somos constantemente provados a estarmos sob sua disciplina, mas se nós cometemos injustiça nós estamos sem música. Os céus e a terra — na verdade todas as coisas nas quais são dirigidas pelo poder superior — participam nessa disciplina da música, pois Pitágoras

¹⁵ “Interpretation became the expression of memory, and the interpreter, the remembrance of a forgotten truth.”

atesta que este universo foi fundado pela e pode ser governado pela música (CASSIODORO *apud* STRUNK, 1950, p. 88).¹⁶

Mais do que uma classificação, o *Trivium* e o *Quadrivium* podem ser interpretados como aquilo que Geertz chamou de “modelo da realidade”, ou seja: “manipulação das estruturas simbólicas de forma a colocá-las mais ou menos próximas num paralelo com o sistema não simbólico pré-estabelecido [...]. A teoria ou o mapa modela as relações físicas de tal maneira [...] que poderão ser apreendidas” (GEERTZ, 2012, p. 69).

A partir dessa subdivisão do conhecimento, gerou-se uma matriz duradoura para a maneira de como agir perante o que se pretendia realizar como grupo ou sociedade estabelecida sob determinado programa. A durabilidade do padrão *Trivium-Quadrivium* não sufocou a diversidade de formas e estilos na história da música, mas colocou a atividade organística em estreita relação com aquilo que o *Quadrivium* esperava de seus discentes: saber *como* a música acontecia em suas relações numéricas: a música era um espelho da perfeição dos números. Assim, apropriando-me de Geertz (2012, p. 68), entendo que a observância do padrão cultural greco-latino possibilitou ao pensamento cristão legitimar a música na medida em que sua espiritualização se tornava cada vez mais necessária, seja para fins de propaganda (evangelização), seja para fins apoloéticos (diferenciar-se das práticas não cristãs), como ressalta Williams (1993, p. 60):

[a] constante referência à Roma apostólica sustenta, para a legitimidade carolíngia [como legítimo sucessor do Império Romano], e para os benefícios da evangelização beneditina (ambos contra pagãos ou contra outros tipos de cristãos), deve ter ajudado a produzir no século IX da Igreja um campo fértil para o florescimento de várias artes.¹⁷

As relações descritas acima colocam a atividade organística dentro de interesses de grande alcance, tornando essa atividade uma atividade cultural nos termos definidos

¹⁶ “Music indeed is the knowledge of apt modulation. If we live virtuously, we are constantly proved to be under its discipline, but when we commit injustice we are without music. The heavens and the earth, indeed all things in them which are directed by a higher power, share in this discipline of music, for Pythagoras attests that this universe was founded by and can be governed by music.”

¹⁷ “[...] constant reference to Rome’s apostolic claim, to Carolingian legitimacy, and to benefits of Benedictine evangelization (either against pagans or against other kinds of Christians), must have helped to produce in the ninth-century Church a fertile ground for the flowering of various arts.”

por Geertz: “uma atividade na qual o simbolismo forma o conteúdo positivo” (2012, p. 68). Sem isso, dificilmente a música instrumental teria ocupado espaço dentro da preocupação de se estabelecer certa *autonomia* da música nos atos cúlticos. Segundo o medievalista norte-americano Bower, foi dentro desta preocupação sistêmica que Cassiodoro (485-580), em suas *Institutiones*, e Isidoro de Sevilha (560-636), em suas *Etymologiarum* “começaram a derrubar as fronteiras que isolavam a antiga disciplina *musica* — aquela coleção de fatos conhecida pelo orador e que a esfera platônica do aprendizado levava ao conhecimento abstrato — da música que rapidamente foi tornando-se cada vez mais parte significativa da liturgia” (BOWER, 2008, p. 148-149).¹⁸

Além disso, tanto Cassiodoro quanto Isidoro de Sevilha empenharam-se em não colocar a educação cristã e a educação nas artes liberais como elementos que se excluía mutuamente (BOWER, 2008, p. 149). “Eles [Cassiodoro e Isidoro] exerceram igualmente um papel de suma importância ao cultivar a tradição estabelecida por Agostinho de que o aprendizado secular, particularmente as artes liberais, era uma parte integrante da educação cristã” (BOWER, 2008, p. 149).¹⁹

Entre os elementos fundantes da atividade organística no cristianismo ocidental, talvez o mais importante tenha sido este aspecto simbólico, diríamos, *encarnado* na própria constituição organológica do instrumento: o ar que gera o som do instrumento era facilmente associado alegoricamente ao sopro do Espírito que anima o ser humano.

1.2. Atividade organística e saber pagão

A obra de Boécio (480-524) aponta para duas intenções de caráter memorial: primeiramente manter a propagação do saber helenístico então disponível (sobretudo das artes liberais) e, em segundo lugar, evitar o esquecimento desse saber diante do declínio

¹⁸ “began to break down the boundaries that isolated the ancient discipline of *musica* — that collection of facts known by the orator and that platonic sphere of learning leading to abstract knowledge — from the practice of music that was rapidly becoming an ever more significant part of the liturgy.”

¹⁹ “They also played a crucial role in cultivating the tradition established by Augustine that secular learning, particularly the liberal arts, was an integral part of Christian education.”

social e político que ele mesmo experimentou em vida. Segundo o filósofo italiano De Filippis, o escrito sobre música de Boécio permaneceu como base incontornável do ensino da música até o final do século X (De FILIPPIS, 2012, p. 330).

Em seu tratado *De Institutione Musica*, Boécio classificou as alturas e os modos musicais de tal maneira que essa classificação serviu de base, no período carolíngio (751-987), para a readaptação e organização dos conhecidos *modos eclesiásticos*. Além desse arcabouço, a referida obra de Boécio estendeu até a Idade Média um tema caro aos pensadores da escola platônica: a harmonia cósmica realizada pela música das esferas. Boécio terminou por servir à classificação dos saberes da música, do mesmo modo como Cassiodoro e Isidoro. Mas as ideias de Boécio também foram o fundamento para o programa de estudo dos mosteiros: o *Quadrivium*²⁰ (geometria, aritmética, astronomia e música). Essa organização – hoje se chamaria de curricular – colocou a música como condição *sine qua non* para a compreensão da realidade. Segundo Panti, a música também podia ser entendida cientificamente, pois todas as suas manifestações podiam ser reduzidas a parâmetros matemáticos (2012, p. 727-728). Soma-se a isso o fato de que, em Boécio, as relações matemáticas, tomadas das teorias pitagóricas, conformaram-se com aquilo que caracterizou marcadamente o órgão: é o único instrumento musical que decompõe a série harmônica. Essa configuração ajuda-nos a entender melhor o porquê da dificuldade de separar na literatura medieval o *Organum*, como forma musical e o *Organum* como o instrumento musical (WILLIAMS, 2001), pois o termo podia designar tanto o instrumento musical *órgão* quanto a forma musical *organum*.

Vale ressaltar, ainda, uma terceira contribuição de Boécio que abriu caminho para o fomento da atividade organística no cristianismo ocidental nos momentos fundantes desta atividade: ao classificar a música em *música do universo* (música das esferas), *música humana* (harmonia da alma e do copo que reflete a harmonia do universo) e *música instrumental* (a música concreta matematicamente estudada), Boécio colocou a *instrumental* no centro de sua especulação, investigando a aplicação das teorias

²⁰ Artes da linguagem: *Trivium* (gramática, retórica e dialética); Disciplinas matemáticas: *Quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia) (Panti, 2012, p. 722).

intervalares na prática instrumental (PANTI, 2012, p. 730; STRUNK, 1950, p. 85). Era esse *como*, ressaltado acima, que importava. Embora Boécio tivesse em vista mais um filósofo da música (munido das devidas capacidades especulativas) do que um instrumentista, sua preocupação terminou por levar o clero a ser o primeiro grupo de pessoas a sustentar a atividade organística no ocidente cristão.

Creio que, possivelmente, dessa maneira, o órgão pôde ser justificado em seu desenvolvimento no cristianismo. Mesmo que logo após a reforma carolíngia (séc. VIII) a atividade organística tenha se desenvolvido esparsamente no continente europeu, esse desenvolvimento aconteceu em razão de uma justificativa de ordem teórica que esteve na base.

Essa justificativa é também fortemente simbólica, pois uma decomposição e hierarquização do saber — que, por sua vez, fora herdado — trouxe para a esfera da prática a ordem de um sistema de pensamento, conforme anteriormente assinalado. Nessa esfera, os saberes que caracterizaram a atividade organística, a partir da reforma carolíngia, estavam em estreita relação não apenas com sua funcionalidade nos atos cúlticos, mas também com seu papel de representante da entidade última a quem se deve responder por seus atos. Como ressalta Geertz:

Na crença e na prática religiosa, o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptada ao estado das coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem arrumado para acomodar tal tipo de vida (Geertz, 2012, p. 67).

Os ideais de unidade de cristianismo (inclusive de unidade de culto) e de união entre poder secular e eclesiástico foram metas estabelecidas pela reforma carolíngia com o intuito de criar uma sociedade que se movesse em uma linha *reta*, seguindo preceitos herdados da tradição greco-romana e do cristianismo.

1.3. Monaquismo e atividade organística

O caminho da atividade organística no cristianismo ocidental não foi sempre pacífico. Desde o início, na Idade Média, houve registros de queixas quanto aos abusos por parte de organistas ou quanto a aspectos grotescos da sonoridade de alguns exemplares do instrumento, como o órgão da abadia de Rievaulx (York, Inglaterra), e o órgão da abadia de Fécamp (França), ambos do século XII (PERROT, 1965, p. 292-293). No século XI, o cronista de Wolstan descreve o órgão do monastério de Winchester (Inglaterra) como um instrumento tão possante que seu som podia ser ouvido por toda a cidade, a ponto de espantar os pássaros do local (AUDSLEY, 1965, p. 22; WILLIAMS, 1993, p. 187-189). Entretanto, essa trajetória de expansão continua no solo europeu a partir do século IX (PERROT, 1965, p. 300-304) em igrejas, mosteiros e catedrais. Nesses espaços a atividade do organista começou a ser apropriada à ordem litúrgica. Essa apropriação foi realizada tanto por um ato consciente da instituição Igreja quanto pelas condições educacionais existentes no período medieval. Assim, parte do clero era o estrato social com maior educação, e foi nesse ambiente de mosteiros que surgiram os primeiros organeiros e organistas atuantes na Europa ocidental cristã, como Adelmo (640-709) e o monge Conrad (aprox. 1158) (PERROT, 1965, p. 276, 284-285, 297).

No longo trabalho documental do historiador Jean Perrot sobre a história do órgão até o século XIII, publicado em 1965, tem-se a descrição do fato marcante para a atividade organística dentro da liturgia cristã. O fato descrito abaixo é de caráter marcadamente civil (1965, p. 271-272). Tal fato demonstra-nos, primeiramente, que a atividade organística no Ocidente cristão beneficiou-se fundamentalmente de uma circunstância alheia a um projeto para ela própria. Em segundo lugar, que o órgão, enquanto instrumento musical, encontrou uma longa sobrevivência no Ocidente, ou seja, a partir de nossa perspectiva atual, o que seria da atividade organística se ela tivesse ficado circunscrita ao Oriente? Diante dessas considerações, alongo-me na descrição da passagem do órgão de Bizâncio para o Ocidente. Além disso, foi via poder secular que o órgão entrou no espaço da igreja.

Na Europa cristã, o primeiro que teve um órgão foi o Imperador Pepino, o Breve (±714-18/01/768), por intermédio de Bizâncio. Pepino fora eleito imperador dos francos em 751. Foi sagrado e coroado rei dos francos pelo bispo Bonifácio,²¹ que fora designado pelo próprio papa Zacarias (papado entre 10/12/741 e 12/12/752), defensor da entronização de Pepino. Com a morte do papa Zacarias, Estevão II assumiu o papado entre 26/03/752 e 25/04/757. Contudo, temendo a invasão de Roma pelos lombardos, solicitou apoio militar ao rei dos francos,²² pois o exército de Constantinopla, protetor das terras de Roma, sob comando de Constantino V, alegou não estar em condições de evitar tal invasão. Soma-se a isso o fato de que Constantino V estava, sobremodo, envolvido com a *Querela das imagens*.²³ Vitorioso, Pepino recusou-se a devolver as terras a Constantino V e entregou-as ao papa Estevão II (Doação de Quierry), que contava poder restaurar uma nova configuração política no continente centrada na figura do papa. Gerou-se um mal-estar. Por parte de Constantino V, ainda no afã da referida controvérsia e temendo que Pepino tornasse-se defensor da veneração das imagens em sua aliança com Estevão II, enviou ao rei dos francos três embaixadas entre 756 e 769; todas acompanhadas de presentes. Na embaixada do ano de 757, Constantino V enviou alguns órgãos. Segundo Perrot, “todas as crônicas da época — há mais de vinte delas — relatam o acontecimento como um dos mais importantes do ano de 757” (1965, p. 272).²⁴

Assim como em Bizâncio, o órgão foi destinado inicialmente para uso na corte, e esse fato gerou uma primeira tendência: de Pepino, o Breve até Luís, o Piedoso (778-

²¹ Bonifácio foi um zeloso pregador da fé cristã entre os bárbaros da então Germânia, inclusive ajudando na fundação de mosteiros. Essa tarefa teve amplo apoio de Pepino após a morte de Bonifácio em 754 (CHEDWICH & EVANS, 2007, p. 51).

²² Pepino e sua família foram declarados *Protetores dos romanos* por Estevão II em 754, isto é, dois anos após ser eleito papa. É a partir deste ano que tem início a *recepção da liturgia romana* no reino dos francos, visando uma uniformidade com o rito romano (JUNGSMANN, 2010, p. 91).

²³ A *Querela das imagens* ou *Controvérsia iconoclasta* é o contexto no qual se desenvolvem os fatos acima descritos. O Império Bizantino sempre esteve às voltas com a ingerência de seus imperadores sobre os modos da Igreja Oriental, uma vez que um rei também era considerado um sacerdote. Constantino V não foi o primeiro imperador do Oriente a proibir o uso de imagens, nas igrejas ou nas residências. A questão remonta a seu pai, Leão III, que acreditava que o uso das imagens atrairia a ira de Deus sobre Bizâncio, ainda sob ameaça de invasões árabes e bárbaras. Constantino V convocou o Concílio de Hieria e atribuiu a si a inspiração do Espírito Santo para justificar a proibição das imagens. Quem desobedecesse seria considerado rebelde contra o Estado.

²⁴ “Toutes les chroniques du temps — il y en a plus de vingt — relatent l’événement comme l’un des plus importants de l’an 757.”

840), ter um órgão significava estar alinhado com os esplendores de Bizâncio (PERROT, 1965, p. 276, 278). Talvez, por isso, não são encontradas narrativas sobre como esse instrumento era exatamente usado musicalmente. Muito provavelmente o foi, pois a única narrativa, escrita à época de Carlos Magno, filho de Pepino, atribuído a Notker Le Bègue (ca. 840-912), descreve o “esplêndido órgão de músicos” que soava “prodigiosamente”, com timbres que se igualavam ao “rugido do trovão”, ou ainda à “vibração da lira”.²⁵ Essa descrição, que oscila entre o trágico e o lírico, foi uma constante em todo o período medieval até o fim do século XV, quando o órgão alcançou certa padronização em sua técnica de construção (WILLIAMS, 1993, p. 356).

Contudo, ainda sobre o instrumento enviado de Bizâncio, restam algumas questões de ordem prática: quem tocava esses órgãos? O que tocavam? Como tocavam? De qualquer modo, a julgar pelas descrições que nos chegaram via Bizâncio tanto quanto por meio de descrições árabes dos órgãos bizantinos, os instrumentos que foram enviados como presentes para Pepino eram leves, facilmente transportáveis (em oposição aos hidráulicos)²⁶ e manuseados por um foleiro que alimentava o reservatório de ar, enquanto o organista tocava.

A partir do ano 826, a trajetória do instrumento para o âmbito religioso parece ter começado e, assim, outras narrativas sobre o instrumento se sucedem. Durante o reino de Luís, o Piedoso (814-840), em 826, chega à sua corte o padre Georges, vindo de Veneza,²⁷ que se propõe a construir um órgão para o imperador. Este, por sua vez, põe à disposição do padre Georges todos os recursos financeiros e materiais para que construísse o instrumento nos mesmos moldes daqueles construídos em Bizâncio

²⁵ PERROT, 1965, p. 273-275, *apud De gestis Caroli Magni Regis Franc. Et Imper., Livre II, Recueil des historiens de France, V, p. 124, Texte CXVIII*. Apesar dessa evidência levantada por Perrot, Williams ainda levanta dúvidas se se tratava de um instrumento musical ou de uma máquina ou autômato musical para impressionar Pepino (WILLIAMS, 2001, p. 109-110). Não obstante essa ressalva, infere-se que em Bizâncio não se utilizava mais o hidráulos.

²⁶ Os hidráulos eram instrumentos muito pesados, embora pequenos, especialmente por seus reservatórios para a água.

²⁷ Chama a atenção Georges ter vindo de Veneza. Com quem e onde ele aprendeu a construir órgãos? Segundo Guillou, não há registro de atividade organística na Itália antes do século XII (2010, p. 53). Em dois estudiosos sobre essa questão (PERROT, 1965, WILLIAMS, 1993) não encontramos maiores informações.

(PERROT, 1965, p. 276-278). O trabalho é feito e torna-se objeto de poemas na época, conforme nos traz Perrot (1965, p. 279-280). O poema *In Honorem Ludowici Christianissimi Caesaris Augusti*, de Hermold le Noir (790-838), é especialmente marcante:

É assim, Luís, que tu trazes conquistas a Deus todo-poderoso,
 E que tu adicionas a teu reino reinos ilustres.
 O que pelo combate, as armas de teus ancestrais não puderam obter,
 Oferece-se espontaneamente a ti hoje.
 O que nem o poder de Roma, nem a autoridade franca puderam
 submeter
 Tu o obténs totalmente, ó Pai, em nome de Cristo.
 Até o órgão, que nunca havíamos visto em França,
 Do qual os gregos tinham tanto orgulho
 E que, para Constantinopla, constituía o único motivo
 Para acreditar-se superiora a ti, agora o palácio de Aix [en Provence] o
 possui.
 Talvez seja para eles um aviso para submeter-se ao jugo franco,
 Já que foi-lhes tirado, desde então, o principal título da glória deles.
 França, aplaudi, pois é necessário; renda piedosas ações de graça a Luís,
 Cujo valor permite a ti tantos benefícios.²⁸

Que instrumento era esse? Se o rei dos francos possuía um órgão como Bizâncio, aquele instrumento era certamente “um órgão pneumático, absolutamente semelhante àqueles dos organeiros bizantinos da época, comportando dois foles, reservatórios de ar, um teclado e várias fileiras de tubos sonoros” (PERROT, 1965, p. 281).²⁹

Esse fato demonstra que, nessa altura, era especialmente o clero quem detinha as formas sistematizadas do saber, como observamos anteriormente. Aos monges eram

²⁸ “C’est ainsi, Louis, que tu apportes des conquêtes au Dieu tout puissant, et que tu annexes à ton royaume des royaumes illustres. Ce que, par le combat, les armes de tes ancêtres n’ont pu obtenir, s’offre spontanément à toi aujourd’hui. Ce que ni la puissance de Rome, ni l’autorité franque n’ont pu soumettre, tu l’obtiens en totalité, O Père, au nom du Christ. Même l’orgue, qu’on n’avait jamais vu en France, dont les Grecs tiraient tant d’orgueil et qui constituait, pour Constantinople, le seul motif de se croire supérieure à Toi, maintenant le Palais d’ Aix le possède. Pet-être leur sera-ce un avis d’avoir à se soumettre au joug franc, puisque leur est enlevé, dès lors, leur principal titre de gloire. France, applaudis, il le faut; rends de pieuses actions de grâce à Louis, dont la valeur te permet tant de bienfaits” (*apud* PERROT, 1965, p. 279).

²⁹ «[...] un orgue pneumatique absolument semblable à ceux des facteurs byzantins de l’époque, comportant deux soufflets, des réservoirs de vent, un clavier et plusieurs rangées de tuyaux sonores.»
 Imagens da época também ajudam na visualização do instrumento.

confiados os conhecimentos teóricos (como os Tratados de Boécio) para a concretização das medidas e afinação dos tubos.

Contudo, até chegar a essa posição, o monaquismo, como instituição galgou alguns passos que merecem ser ressaltados e que podem igualmente ajudar a elucidar o como e o porquê da estreita relação entre a atividade organística e o cristianismo.

Em meados do século V, as instituições públicas de ensino no Império Romano entraram em declínio. No vazio criado por essa decadência, a Igreja cristã encontrou sua própria solução no sentido de prover, aos que se colocavam sob sua orientação, uma educação que procurava harmonizar os setores privado — a família — e comunitário — a comunidade eclesial —, ancorada nos escritos da Patrística, como ressalta o medievalista Benvenuti (2012, p. 151).

Com a expansão bem-sucedida do monaquismo, o cristianismo ganhou uma instituição que, inicialmente, ocupou-se, de forma exclusiva, dos livros sagrados, desde a alfabetização até os estudos mais avançados do cânone bíblico. A partir do século VI, procurou-se uma síntese minimamente coerente que fornecesse uma convivência pacífica entre as doutrinas cristãs e, segundo Benvenuti, o

instrumental educativo herdado do mundo clássico. Embora entendido como suporte para o correto desenvolvimento da exegese escritural e *litúrgica* [*friso meu*], este instrumental também exalta o primado da escrita na formação da experiência espiritual, assegurando sua continuidade e transmissibilidade (BENVENUTI, 2012, p. 153).

Em 527, o Concílio de Toledo estabeleceu a criação de escolas ao lado das sédes episcopais para atender tanto os aspirantes à vida religiosa quanto os leigos, no ensino de assuntos relativos à religião e aos estudos literários. Essa escolarização irradiou-se dos centros urbanos vitais para as áreas urbanas (BENVENUTI, 2012, p. 153). Nos séculos VIII e IX, uma nova abordagem para lidar com a ainda grande população analfabeta do clero, especialmente no campo e fora das grandes cidades, foi criada. Considerava-se isso um assunto de interesse secular (BENVENUTI, 2012, p. 155). Com o intuito de também

fornecer uma formação mais sistemática aos funcionários públicos e juízes “[...] a educação eclesiástica restituirá uma parcial autonomia cultural ao ensino das artes liberais até então cultivadas por causa de sua complementaridade em relação aos estudos exegetico-textuais” (BENVENUTI, 2012, p. 155).

Somou-se a isso o poder secular, que, no século VIII, aumentou sua capacidade de ingerência em assuntos relativos à direção das escolas eclesiásticas. Esse movimento culminou na grande renovação escolar concretizada por Carlos Magno (742-814), que reconheceu uma carência preocupante de conhecimentos básicos para o exercício da vida religiosa e de sacerdote.

Carlos Magno utilizou os expoentes do monaquismo europeu de então, “que colaborou na racionalização do sistema normativo das regras monásticas com a adoção generalizada da Regra de São Bento” (BENVENUTI, 2012, p. 155).³⁰

Essa política carolíngia teve efeitos duradouros: “Colocados sob a proteção imperial, velhos e novos mosteiros [...] tornam-se polo de um renascimento cultural que vai multiplicar a produção e transmissão dos textos assegurando não só a sobrevivência das obras da Antiguidade, como também o seu melhor conhecimento” (BENVENUTI, 2012, p. 155).³¹

Possivelmente, conjectura Perrot (1965, p. 284), os discípulos do padre Georges também faziam parte do clero. Se não houve uma via oficial para a entrada do órgão nas igrejas por meio de documentos emitidos por Roma, o saber e instrução de parte do clero pode explicar sua gradual introdução na liturgia ocidental:

desde o alvorecer da Idade Média, após o sucesso do padre Georges, é possível que muitos dos clérigos tenham sofrido a sedução do novo instrumento e dele apreciassem o canto sustentado e de certo modo hierático, melhor apropriado à liturgia que vielas e cornetos. De tal modo que o órgão, sem nunca ter feito uma entrada oficial nos decretos

³⁰ Cf. também Cantarella, 2012, p. 349-350.

³¹ Cf. também Gibson, 1982.

pontificais, impôs-se pouco a pouco, antes tolerado do que aceito pela hierarquia, até tornar-se, a partir do século XIV, o auxiliar consagrado do culto cristão³² (PERROT, 1965, p. 285).

Graças ainda ao trabalho documental de Perrot, podemos ler o seguinte trecho de uma carta do ano de 873 em que o papa João VIII (papa de 872 a 882) escreve ao bispo de Anno (Baviera, Alemanha): “Peço-te, por outro lado, para nos enviar, para o ensino da ciência musical, um excelente órgão [...] com um organista capaz de tocá-lo e de tirar dele toda a música possível” (PERROT, 1965, p. 286).

Mas é possível que não tenha sido destinado para uso na liturgia. Williams (2001, p. 116), ao contrário de Perrot, não acreditava que se tratava do órgão como instrumento musical, mas possivelmente de algum objeto de instrução ou um livro de canto, pois a palavra *organum* no texto original em latim permitiria essa interpretação. Além disso, ainda segundo Williams, João VIII não se preocuparia com órgãos sob a ameaça de invasão dos sarracenos. Entende-se o zelo semântico de Williams no referido estudo, não obstante deixar transparecer em vários momentos certo empenho em colocar o trabalho de Perrot como baseado em evidências falsas

Segundo Perrot, a utilização do órgão nos mosteiros data do século X. Já em suas funções litúrgicas. Conforme nos relata o cronista italiano Alberto Milioli (ca. 1220-1286) em seu *Livro dos Tempos*:

No ano do Senhor de 915... o conde Atton edificou, no topo de Canusina, o dito monastério em honra de santo Apolônio, confessor; ele doou numerosos ornamentos e adquiriu para esse mesmo monastério vasos de ouro e de prata para o culto divino; ali ele instalou um abade com monges e mandou construir um órgão em honra do confessor (*apud* PERROT, 1965, p. 287).

No mesmo século, temos testemunhos de órgãos nos mosteiros também da Inglaterra, de onde chegou-nos quatro descrições sobre órgãos instalados em igrejas

³² “[...] dès l’aube du Moyen Âge, après la réussite du prêtre Georges, il est probable que beaucoup de clercs avaient subi la séduction du nouvel instrument et en appréciaient le chant soutenu et quelque peu hiératique, mieux approprié à la liturgie que vièles et cornets. Si bien que l’orgue, sans avoir jamais fait d’entrée officielle dans les décrets pontificaux, s’imposa peu à peu, toléré plutôt qu’accepté par la hiérarchie, jusqu’à devenir, dès le XVI^e siècle, l’auxiliaire consacré du culte chrétien».

como doação que impressionaram seus ouvintes pelo sistema de alimentação de ar e pelos timbres. Na obra de Santo Adelmo (640-709) já encontramos elogios ao órgão, sendo ele mesmo tido como bom organista (PERROT, 1965, p. 288-289). Na França, ainda no século X e segundo a documentação levantada por Perrot, os assuntos relativos ao órgão também continuam especialmente ligados a um clero instruído na organária e na prática do órgão (PERROT, 1965, p. 289-292).

A partir da documentação levantada por Perrot, percebemos que no século XI o órgão oscilou entre seu louvor no uso eclesiástico³³ e sua reprovação pelos aspectos grosseiros de sua manufatura e seus efeitos no cerimonial.³⁴

Por outro lado, alguns aspectos, por exemplo os mais líricos do instrumento, não deixaram de ser invocados, como o órgão instalado em 1092 no mosteiro de Cava (Salerno, Itália), descrito como “doce” e capaz de “cadências as mais agradáveis” (PERROT, 1965, p. 296; WILLIAMS, 1993, p. 212). Assim, o órgão segue sua caminhada rumo ao cerne das atividades religiosas nas igrejas. Da primeira metade do século XI chegou até nós o tratado *De organis*, de autoria do monge Teófilo (possivelmente de origem alemã). O tratado³⁵ faz parte de uma volumosa enciclopédia que se propunha a ensinar a construir tudo aquilo que deveria constar no espaço de uma igreja: do cálice ao órgão (PERROT, 1965, p. 308-309; WILLIAMS, 1993, p. 253-256). Além dele, o tratado do monge beneditino Hucbald de Saint-Amand (840-930) indica as medidas de cumprimento dos tubos de um órgão (PERROT, 1965, p. 334; WILLIAMS, 1993, p. 46-51).

³³ Carta e Baudry, bispo de Dol (França), por volta de 1114 (PERROT, 1965, p. 292-293).

³⁴ Crítica de São Aelred de 1166, abade da abadia cisterciã de Rievaulx (York, Inglaterra) (PERROT, 1965, p. 193-194).

³⁵ A tradição dos tratados de construção de órgãos chegou até a Síria e o atual Iraque no período dos séculos VIII ao X a ponto de haver cruzamentos com a tradição bizantina, mas distinguindo-se desta pelo interesse maior na mecânica do que na fônica. É o que demonstra Perrot num dos mais interessantes capítulos de sua obra (1965, p. 230-254).

1.4. Legitimação da atividade organística

Por esses fatos, felizmente documentados, a atividade organística ganhou paulatinamente espaço no interior do cristianismo ocidental. Conseguiu impor-se como instrumento propício ao uso na liturgia também pelo fascínio que ele representava enquanto instrumento musical por suas qualidades mecânicas e fônicas aliadas ao luxo de tê-lo. No caso de sua função litúrgica, pela justificativa teológica de que ele poderia representar metáforas de cunho bíblico, como ressaltamos anteriormente (PERROT, 1965, p. 188, 190-191, 195 e 293; WILLIAMS, 1993, p. 361). Podemos elencar ainda um terceiro fator: o apoio de reis e do clero em geral. Esses elementos cristalizaram-se pouco a pouco, desde o século IX até o século XIII, quando passou a ocupar a posição de instrumento litúrgico por excelência (PERROT, 1965, p. 300-301, 304, 359).

Como vimos anteriormente, o aspecto simbólico, o caráter marcadamente complexo de seu funcionamento, a associação dessa complexidade ao conteúdo simbólico do ato cútico cristão, a necessidade de compreensão de seu funcionamento em seus aspectos teóricos, as propriedades fônicas próximas às da voz humana e as conjunturas religiosas e políticas que criaram uma determinada necessidade, fizeram da atividade organística uma cultura musical dentro do cristianismo. O cristianismo ocidental na Europa acompanhou o desenvolvimento da atividade organística à medida que, como ressalta o estudioso da cultura da memória Assmann, a *canonizava* (2011, p. 87-103) como elemento indispensável ao rito. Se nos inícios do cristianismo o órgão só podia ser utilizado como instrumento didático para o ensino de conteúdos da fé como uma postura teológica, esse ideal foi sendo sempre reatualizado, ou transposto (ASSMANN, 2011, p. 89) ao mesmo tempo que sempre enraizado na literatura autorizada. Esse movimento de reatualização gerou um lastro teórico longo e significativo para a atividade organística. Não se quer dizer com isso que apenas aquele lastro cultural longo e significativo levou ao desenvolvimento dessa atividade. Deve-se ter em mente também as contribuições dos estudos da mecânica, acústica e arquitetura que conduziram a atividade organística a um nível de complexidade não encontrado na

história de outros instrumentos musicais. Mas mesmo esses avanços voltaram-se ao aumento — ou a manutenção — do lastro teórico.

Com esse movimento em mente, a atividade organística foi se formando e sendo formada num movimento centrípeto, ou seja, aglutinando em torno de si os componentes que assegurassem sua própria atividade. Assim desenvolveu-se a cultura organística que procuramos examinar neste capítulo: a construção de uma cultura representativa na história da música ocidental e no cristianismo ocidental. Mas chegamos na modernidade para desequilíbrio daquele movimento centrípeto que talvez esteja perdendo sua vitalidade, no sentido de uma manutenção — ou criação — de um lastro suficientemente capaz de manter a atividade organística com equilíbrio suficiente para manter-se *em atividade* em nosso século e em nosso país.

Retomando Assmann, teórico escolhido para esta análise, quanto a sua natureza, função, origem, comunicação e transformação (ASSMANN, 2011, p. 5), a atividade organística é uma cultura — ou, em seus eventos e ideais fundantes, foi — marcada pela memória. Quanto a sua natureza, a atividade organística foi essencialmente marcada pela reinterpretação de seu passado mais longínquo na busca de um lugar para sua própria realização *hic et nunc*; quanto a sua função, sempre esteve presente na realização de toda sorte de ritos, seja para enaltecer governantes e seus feitos, seja para ratificar materialmente e *in musica* uma ordem previamente desejada que se queria reproduzir; quanto a sua origem, foi uma tentativa mecânica de suprir a necessidade de ininterrupta de ar que era impossível no inspirar e respirar dos aulistas, conferindo-lhe também o perfil de uma cultura material; quanto a sua comunicação, sempre dependeu da passagem de seus elementos constitutivos por meio das traduções de seus tratados de construção e de reinterpretação de suas alegorias de uma geração a outra; quanto a sua transformação, além de ligação com os avanços da mecânica e da acústica, talvez o mais importante (sem isso, os avanços possivelmente não seriam acolhidos), a atividade organística conseguiu atravessar séculos e as transformações do rito, sempre “servindo a Deus”. A repetição desse paradigma gerou uma matriz para a atividade organística de tal modo que a transformou em um par indispensável na expansão do cristianismo no Ocidente.

A formação dos construtos da atividade organística no cristianismo ocidental, além dos aspectos fundantes apresentados aqui, foi também favorecida pela preocupação da igreja em evangelizar. À medida que o cristianismo expandia-se, expandia-se também a atividade organística. Se o cristianismo ocidental nutriu-se da atividade organística como ferramenta eficaz para o desenvolvimento do rito, por outro lado, a atividade organística alimentou-se da força e da importância da igreja institucionalizada e da nobreza para manter-se *em atividade*: absorvendo novas tecnologias, adotando e sustentando novas formas musicais (que por sua vez levou à criação da literatura organística como tal), adaptando-se às exigências da arquitetura dos espaços, formando novos organistas e organeiros e servindo às suas funções.

Há ainda outro aspecto a ser considerado: em que pese a coerência dos elementos que fizeram da atividade organística uma cultura — e como tal não poderia deixar de ser um sistema —, deve-se ter em mente que esses elementos não fizeram da atividade organística um sistema hermeticamente fechado. Justamente por ser uma *atividade*, foi necessário que seus elementos fundantes abrissem-se a interconexões. Contudo, sempre preservando seu ideal maior. A partir de Bauman (2012, p. 29), pode-se perceber melhor as implicações do que se pretende indicar aqui:

Ao falar de um grupo de itens como um “sistema”, temos em mente que todos os itens estão “interconectados” — ou seja, que o estado de cada um deles depende dos estados que todos os outros assumem. A gama de variações possíveis no estado de cada item é, portanto, mantida dentro de certos limites impostos pela rede de dependências em que está envolvido. Enquanto esses limites forem observados, o sistema estará “em equilíbrio”: manterá a capacidade de retomar sua forma adequada, preservar sua identidade, apesar dos distúrbios locais e temporais, e impedirá que toda e qualquer unidade atinja um ponto sem retorno. Enquanto permanecerem dentro do sistema, todos os itens (unidades, ingredientes, variáveis) tenderão a se conservar unidos na rede de determinação recíproca e a se manter na linha, pois do contrário irão transgredir o limite permitido e desequilibrar o todo. Ou, para reformular a mesma exigência de forma negativa, nenhum item que não seja mantido na linha, ou que não possa ser colocado na linha quando necessário, será ou poderá ser parte do sistema. Em sua essência, a

sistematicidade é a forma de subordinar a liberdade dos elementos “à manutenção do padrão” da totalidade.³⁶

E os organistas em particular? Graças ao estudo documental de Perrot (1965, p. 359-360), sabe-se que antes de serem conhecidos por esse nome, eram chamados de *artifex*, como na carta do papa João VIII, mencionada anteriormente; o monge e historiador Beda, o Venerável (672-735), chama-os *organarius*; o monge e tratadista Teófilo (séc. XI) os chama de *cantor*; já ao final do século XIII, o organista da Sainte-Chapelle, em Paris, era chamado de *moderator organorum*; no mesmo período, o organista de Notre-Dame de Paris era o *organator*; o compositor alemão Adam de Fulda (1445-1505) chamou-os de *organista*. A documentação levantada por Perrot evidencia uma participação muito alta de clérigos na função até o século XIII. Soma-se a isso a iconografia que corrobora esse aspecto, como por exemplo uma ilustração do Saltério de Utrecht (séc. IX) (PERROT, 1965, p. 359-360). Esse fato indica-nos a direção, de certo modo, “natural” para uma abordagem primeira e essencialmente litúrgica de suas funções quando se trata do espaço da igreja. Tanto pelo aspecto do conhecimento (boa educação e bom saber) quanto pelo aspecto simbólico (louvar tocando), o organista foi se estabelecendo em sua função num processo de formar e ser formado: o cultivo do saber oferecia-lhe direções e modelos, e não podemos duvidar que a prática criativa de muitos organistas anônimos também contribuiu para o estabelecimento e divulgação da atividade organística.

³⁶ Cf. também Bauman, 2012, p. 34, 38, 43, 59, 67, 76, 125 e 127.

CAPÍTULO 2

Perfil da atividade organística no Brasil

2.1. Perfil católico

A atividade organística no Brasil remonta ao século XVI, quando da colonização portuguesa. Os agentes dessa atividade trouxeram à colônia a cultura musical e a estrutura eclesiástica que desejavam como um prolongamento e espelho daquilo que se fazia em Portugal. A percepção dos colonizadores de que estavam em determinado “estado de civilidade” levou-os a impor que as populações nativas alcançassem o mesmo. Desse modo, a atividade organística vinha inserida dentro da cultura europeia em pleno desenvolvimento dentro do período que conhecemos como Renascença, e que se expressava em diversas expressões, como a língua portuguesa, a religião cristã e a educação escolar.

O início oficial da atividade organística no Brasil deu-se na cidade de Salvador (BA), precisamente na Igreja do Salvador, que foi elevada a Sé da cidade em 1553, a pedido do rei D. João III ao papa Júlio III (CASTAGNA, 1994, p. 1-2). Mas o primeiro bispo designado para Salvador chegou em 12 de julho de 1552: D. Pero Fernandes Sardinha. Em carta sua de 12 de setembro de 1552, ao rei de Portugal, D. João III, o bispo pediu ao rei que enviasse “uns órgãos”, pois os nativos seriam muito mais suscetíveis de ser impressionados por um relógio ou o tocar do instrumento do que por qualquer recurso retórico (KERR, 2011, p. 21). A preocupação com o envio de um órgão está dentro do contexto da montagem das estruturas — e por que não do imaginário — para o funcionamento das atividades musicais nos moldes portugueses. Com a chegada de D. Pero Sardinha, os cargos para as funções musicais foram criados gradativamente à medida que situações políticas entre o clero e os candidatos aos respectivos postos delineavam-se, conforme ressaltado por Castagna (1994).

Sete anos após a chegada do primeiro bispo, dessa vez sob o bispado de D. Pedro Leitão e reinado de D. Sebastião I, em alvará de 9 de setembro de 1559, o rei criou o

cargo de “tangedor de órgãos” na Sé de Salvador. Seu salário seria pago pelo próprio rei enquanto a construção da Sé não fosse terminada. As obrigações do organista seriam reguladas pelo regimento dado pelo bispo de então (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1937, p. 27-28). O “tangedor de órgãos” era o responsável pelo instrumento; instrumento esse que naquele momento era um positivo (CASTAGNA, 1994, p. 8-9).³⁷

Mesmo com a precariedade das estruturas físicas da colônia, a criação desse posto pelo rei para essa função demonstra-nos a importância da representatividade desse instrumentista no interior de um sistema de crença e poder que se entrelaçavam. Essa relação entre a atividade organística e o poder secular se fez notar também na vinda do frei Maffeo na esquadra de Cabral: ter um frade na esquadra legitimava a expedição também como uma empreitada/empresa da própria Igreja de então em seu interesse de levar a fé cristã para além das fronteiras europeias.

Com a criação do primeiro posto de organista em Salvador, integra-se o *corpus* administrativo-econômico com a organização eclesiástica na estrutura da expansão da fé cristã em terras não europeias (KERR, 2011, p. 24). Com isso, vemos que a posição do organista é de representante da integração — ou de integrante do — sistema político-religioso. Se não era uma posição privilegiada, certamente era uma posição que não deveria faltar. Ela foi, naquele período, resultado de e estruturada sobre uma visão de mundo e de poderes que procuravam harmonizar-se ou, pelo menos, não ser tão antagônicos.

As bases dessa estreita relação entre essas duas esferas já vinham sendo articuladas desde a reconquista cristã da Península Ibérica, no século VIII. Foi um longo período de retomada que só foi finalizado no século XV. Esse processo colocou, gradualmente, a Península Ibérica numa nova posição:

³⁷ Castagna (1994, p. 8) acredita que um órgão já deveria existir em 1550, antes mesmo da fundação da Sé de Salvador. Certamente um positivo. Em 1727 a Sé recebeu um órgão que consideramos de dimensões médias como presente do rei D. João V, conforme ressalta Castagna (1994, p. 9).

O quadro favorável de desenvolvimento econômico e social com o aumento da população, a reconstrução de mosteiros destruídos, a formação de novos mosteiros e a criação das Sés em Lisboa, Évora, Coimbra, Braga, Porto, Viseu e Lamego levou também à organização das atividades sacromusicais. Os recursos para essas obras vinham dos testamentos reais, o que colocava a Igreja Católica na dependência do rei de Portugal (KERR, 2011, p. 27).

Nas *Schola Cantorum* e nas escolas mantidas por capítulos, meninos eram recrutados também para o aprendizado da música e das funções litúrgicas concomitantemente ao exercício de suas funções na liturgia. Alguns alunos que percorriam toda a hierarquia dessas instituições podiam chegar a *praeceptor*. Até o século XV, esse cargo cumpria apenas as funções de regente do coro, para depois envolver também as funções de professor de música dos membros do coro (KERR, 2011, p. 28). E aqui está um aspecto de relevo que pode ajudar a entender a posição representativa do posto de organista, um pouco além da questão litúrgica ou do sinal que ele representa: pleitear ou ganhar um posto de organista era uma maneira de ter acesso a uma educação sistemática, posicionar-se em uma hierarquia e ter benefício econômico com sua função.

Se em Portugal, inicialmente, a função do organista era essencialmente litúrgica e, musicalmente, sua contribuição era a de ajuda na manutenção da afinação do coro, supõe-se, segundo Kerr, que, a partir do século XIV, outras funções foram atribuídas, tocando músicas que podiam ser executadas por outros instrumentos de corda, como o cravo ou a guitarra (KERR, 2011, p. 29), o que Bauman considera, em seu conceito de sistema, como algo “poroso”, como vimos anteriormente (BAUMAN, 2012, p. 29). Convém ressaltar no momento que, a despeito dessa ampliação da função do organista em Portugal antes mesmo da implantação do catolicismo no Brasil, sua função dentro dessa esfera foi essencialmente de acompanhador do canto, seja dentro ou fora do espaço físico da Sé, já que a execução num órgão positivo permitia essa mobilidade.

Voltando às estruturas portuguesas no Brasil: a participação do organista era importante dentro das atividades litúrgicas. Com isso, na falta do organista designado especificamente para a função, o órgão poderia ser tocado por outro membro do cabido da Sé, desde que o soubesse, e também pelo mestre de capela (CASTAGNA, 1994, p. 9).

Essa flexibilidade na ocupação do posto persiste em nosso país, onde muitas vezes o organista titular é substituído por um membro da comunidade por um ou mais finais de semana.

Essa participação do organista insere-se na sua estreita relação com as funções do coro: se os grupos vocais cantam o cantochão ou a *música de órgão* (CASTAGNA, 1994, p. 9),³⁸ o organista lá está. Mesmo que seu acompanhamento não tivesse a elaboração de uma linha musical independente, pois as linhas destinadas ao órgão até o século XVII em Portugal não tinham grande independência das linhas destinadas ao próprio coro.

Possivelmente foi esse o papel do primeiro organista titular no Brasil, o cônego Pedro da Fonseca, que estreou oficialmente³⁹ no posto recém-criado em 25 de dezembro de 1559 na Igreja do Salvador (CASTAGNA, 1995, p. 25), dez anos após a fundação da cidade de Salvador. Seu salário era modesto em relação àqueles que ocupavam os cargos eclesiásticos e musicais mais altos, evidenciando a posição da carreira na hierarquia da Sé:

Os salários mais baixos de toda a Sé [de Salvador] eram aqueles pagos ao organista (quase a metade do mestre de capela) e aos cantores, ou seja, capelães (recebendo pouco menos que os meios cônegos e o mesmo que o organista) e moços do coro, sendo que os moços, jovens e leigos recebiam cerca da metade do que era destinado aos capelães, adultos e clérigos (CASTAGNA, 1994, p. 30).⁴⁰

A criação dessa estrutura reflete tanto uma preocupação litúrgica como política: reproduzir as mesmas estruturas existentes em Portugal.

Além de acompanhar os cantos litúrgicos, cabia ao organista cantar também nas procissões ao lado dos clérigos. Somava-se a isso dar aulas de música a pessoas que se interessavam (KERR, 2011, p. 57; CASTAGNA, 1994, p. 11).

³⁸ *Música de órgão*: termo quinhentista utilizado em Portugal para a música polifônica.

³⁹ Possivelmente Pedro da Fonseca já atuava como organista antes dessa data (CASTAGNA, 1994, p. 25-26).

⁴⁰ Fato também analisado por Kerr (2011, p. 39-40).

Esses traços levam-nos a melhor perceber o perfil da atividade organística no Brasil. Apesar das formas particulares, ela foi cultivada em praticamente toda a extensão do território nacional até a proclamação da República (KERR, 1985, p. 24-75). Podemos resumir assim as características dos organistas no Brasil dos séculos XVI ao XVIII (KERR, 2011, p. 59-60):

- a) Pertenciam a maioria ao clero. Em alguns lugares, como Pernambuco, os leigos eram maioria;
- b) Eram pagos por suas funções;
- c) Desenvolviavam atividades com outros instrumentos musicais e com o canto;
- d) Desenvolviavam também atividades como organeiros;
- e) Complementavam suas rendas trabalhando até para duas igrejas, tocando inclusive em atividades fora delas;
- f) Dedicavam-se também ao ensino.

Como vimos no capítulo anterior, a função do músico nas liturgias na tradição cristã ocidental foi aceita dentro das igrejas graças ao simbolismo que os instrumentos musicais vieram a ganhar dentro do pensamento teológico. Sem autonomia para existir *per se* dentro das funções litúrgicas das igrejas, a música deveria remeter a conteúdos exteriores a ela. Ao músico caberia preencher, segundo normas e preceitos, a função de mediador de um conteúdo de caráter religioso. Esse conteúdo devia servir ao exercício e ratificação de uma crença — *in musica* — como expressão de um ato de adoração por quem executa e por quem escuta. A criação oficial do primeiro posto de organista no Brasil pode ser assim entendida, a partir do que observamos, como um ato político sobre um valor religioso: desejava-se o desenvolvimento de valores e modelos considerados imprescindíveis para a manutenção de um *status quo* por meio de ações concretas. Assim, embora entrelaçadas,

A função social da política e a da cultura são distintas. A cultura é a instância da construção de significados e da veiculação de valores, tudo isso impregnado de valores políticos, mas a política é a instância da

deliberação, do que deve ser feito para assegurar um determinado estado de coisas (CEVASCO, 2008, p. 97).⁴¹

2.2. Perfil protestante

Os primeiros sinais de atividade musical com protestantes no Brasil despontaram com a vinda dos huguenotes franceses que permaneceram no Rio de Janeiro entre 1555 e 1560. Mas essa atividade fixou-se na prática da música vocal (canto dos Salmos) no decorrer dos atos religiosos. Assim, não há notícia de prática de música com órgão ou de música vocal ou instrumental acompanhada de órgão enquanto durou a tentativa de colonização francesa.

Um segundo grupo de protestantes chegou ao Brasil no século seguinte. Durante sua permanência aqui (especialmente em Recife, Pernambuco), entre 1630 e 1654, os reformados holandeses trouxeram a forma de culto de seu país de origem. Certamente o canto dos Salmos era muito praticado, pois é uma marca distintiva da liturgia calvinista, e a documentação que chegou até nós confirma essa prática (KERR, 2011, p. 89-90), porém, quanto ao uso do órgão, ou a vinda de algum músico organista, não temos notícia exata até o momento. O mesmo se aplica às pequenas comunidades protestantes de língua francesa e inglesa que, dentro da política de tolerância religiosa, tiveram uma pequena existência durante o domínio holandês. Os protestantes em geral, enquanto igreja organizada, retiraram-se do nordeste do Brasil com o retorno do domínio português já em 1654.

No século XIX, encontramos um terceiro movimento de atividade entre protestantes no Brasil estreitamente ligado à atividade comercial com a Inglaterra. Dessa vez é a Igreja anglicana que inicia seus trabalhos em terras brasileiras em estreita relação com as vantagens comerciais oferecidas pela coroa portuguesa à Inglaterra (HAHN, 2011, p. 76-79).

⁴¹ Essa distinção também é assinalada por Eagleton (2011, p. 18).

A atividade organística no meio protestante foi então iniciada graças à autorização de prática de culto não católico a partir da assinatura do Tratado de Comércio entre Brasil e Inglaterra datado de 19 de fevereiro de 1810.⁴² O artigo XII desse tratado regulamenta especificamente a questão da liberdade religiosa. Os ofícios litúrgicos eram realizados em língua inglesa e “destinavam-se exclusivamente aos ingleses residentes no país ou em trânsito” (BRAGA, 1961, p. 72). Esses ofícios foram inicialmente realizados em navios de bandeira inglesa ou na residência do ministro Lord Strangford (o mesmo que aconselhou a família real a mudar-se para o Brasil e a acompanhou em sua viagem [HAHN, 2011, p. 76-77]). Posteriormente, em 1816, com a chegada do primeiro capelão britânico (reverendo Roberto Crane), o trabalho em meio à comunidade inglesa ganhou aos poucos novos contornos, até culminar no lançamento em 12 de agosto de 1819, na cidade do Rio de Janeiro, da pedra fundamental do primeiro templo protestante no Brasil desde o fim da ocupação holandesa (BRAGA, 1961, p. 71-72): “sem aparência de templo, conforme determinava o citado artigo XII do Tratado de Comércio”. Mas o prédio só foi dedicado em maio de 1869 (BRAGA, 1961, p. 73).

Braga informa-nos de que a igreja anglicana no Rio de Janeiro tinha um órgão desde seu início (1961, p. 73). Mas em 16 de outubro 1892 temos a notícia da inauguração de um novo órgão que fora doado pelo I Conde de Leopoldina Henrique Lowdes (1861-1931):

órgão que, na ocasião, foi reputado o melhor da cidade, tendo sido franqueado à visitação pública no dia 28 do mesmo mês. [...] a Igreja Inglesa doou à Igreja Metodista do Catete [...] então já organizada, o antigo órgão que lhe prestara serviços desde a primitiva construção do templo (BRAGA, 1961, p. 73).

Em uma notícia do *Jornal do Commercio* de 8 de maio de 1899 (página 2), temos então a menção do organista da igreja e de sua qualidade enquanto músico:

Ao lado esquerdo da nave e em sentido paralelo ao corpo onde se oficia está o órgão, um belo instrumento que ouvimos durante a cerimônia,

⁴² Mesmo com a importância que teve o Tratado de Comércio, é possível que a pequena comunidade anglicana tivesse um organista para acompanhar suas cerimônias religiosas antes da formalização do tratado.

executado a mão de mestre pelo organista da igreja, Sr. HARCOURT SAVILE (*apud* BRAGA, 1961, p. 74-75).⁴³

Portanto, esse parece ser o primeiro organista protestante no Brasil de que se tem notícia, ao menos documentalmente: muito provavelmente inglês e com formação em seu país. O que tocou infere-se pelo que foi cantado: coube ao coro e à congregação a execução de hinos e o canto do *Te Deum*. Além disso, esse repertório foi executado (e o era naquela momento) em inglês com partituras e livros de orações oriundos da Inglaterra (BRAGA, 1961, p. 74-75). Os membros dessa igreja eram ingleses e comerciantes (HAHN, 2011, p. 78).

2.3. Bases comuns da atividade organística entre católicos e protestantes

Podemos traçar alguns contornos do início da atividade organística no meio protestante no Brasil, se se considerar a manifestação entre os ingleses a mais fundamentada, porque partia de um tratado de livre comércio entre os dois governos e o suporte econômico e político. Primeiramente, foi um evento político que proporcionou o início dessa atividade em nosso país. Num segundo momento, a prática organística foi uma reprodução do que se praticava no país de origem, com a ressalva de que naqueles inícios a atividade organística era essencialmente de acompanhamento da liturgia. Esse aspecto a coloca em sintonia com a atividade organística na Igreja católica. Finalmente, a prática organística não serviu para fins missionários (como ocorrerá mais tarde com Sarah Kalley), mas para manter o exercício de uma cultura religiosa específica (anglicana) no meio de seus nativos estrangeiros num país majoritariamente católico.

Compreendo que o Tratado de Comércio não abrangeu aspectos musicais. Não obstante isso, por outro lado, ele tangenciou esse aspecto ao permitir que um grupo religioso encontrasse terreno propício para expressar-se em sua particularidade litúrgico-musical. No exercício dessa expressão o organista encontrou sua função. Dito de outro modo, o organista expressou em seu exercício uma cultura religiosa.

⁴³ Esse instrumento foi comprado em 1992 pela Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro e lá permanece até hoje, mas passou por várias reformas e restauros.

Em que pese a marca *sui generis* dessa retomada da atividade musical protestante no Brasil, o desenvolvimento posterior da maioria das igrejas protestantes em nosso país foi marcado especialmente por uma nova iniciativa de protestantes americanos missionários que chegaram aqui na segunda metade do século XIX. Se os anglicanos foram os primeiros beneficiados pelo Tratado de Comércio, esse direito vai fomentar por décadas uma atividade religiosa em língua inglesa para aqueles que não eram nem brasileiros nem católicos (o mesmo ocorrerá com os primeiros imigrantes luteranos que aqui chegaram a partir de 1824). Deve-se isso especialmente pelo fato de que o próprio Tratado de Comércio proibia qualquer forma de proselitismo.

A atividade organística entre anglicanos em solo brasileiro teve um aspecto distintivo do início da atividade organística no catolicismo. Desde o século XVI, a atividade organística no meio católico está inserida dentro de três eixos que norteavam essa atividade: as preocupações religiosa e política, como ressaltamos no início deste capítulo; uma terceira preocupação foi a missionária: um meio de levar o conhecimento necessário do cristianismo para os nativos. Esse objetivo missionário não esteve presente entre aqueles primeiros anglicanos que se estabeleceram na cidade do Rio de Janeiro. Eles formavam uma comunidade autóctone.

O movimento missionário entre os protestantes no Brasil iniciou-se com o desembarque, na cidade do Rio de Janeiro, do casal de missionários ingleses Robert e Sarah Poulton Kelley em 10 de maio de 1855. Em 19 de agosto do mesmo ano, o casal inicia em uma mansão alugada na cidade de Petrópolis a primeira escola dominical com três turmas em seus respectivos idiomas: alemão, inglês e português (MATOS, 2006, p. 19). Em 11 de julho de 1858, fundam a igreja evangélica fluminense. Com o trabalho do casal Kelley, a atividade organística no Brasil começou a se desenvolver também por meio de uma preocupação missionária entre os protestantes. A documentação que abre esse período é escassa. Mas pelas modestas proporções dos templos protestantes desse período, foi especialmente o harmônio que se impôs como instrumento que pode manter a

sustentação do canto e, mesmo com poucos recursos timbrísticos, trouxe um pouco do caráter hierático do órgão de tubos para as primeiras igrejas missionárias.

2.4. Um retrato da atividade organística brasileira hoje

Pudemos observar no capítulo anterior que a atividade organística no interior do cristianismo ocidental foi formada pela soma de elementos não diretamente ligados ao instrumento em si e que forças e interesses muito distintos confluíram para a formação da atividade tal como a conhecemos dentro do âmbito que podemos chamar de tradição organística no meio do cristianismo. Toda essa cultura chegou a terras brasileiras graças à colonização e ao fluxo migratório que, juntamente com políticas específicas, colaborou na expansão da prática organística em nosso país.

Desde a implantação da atividade organística no século XVI até os dias de hoje, a prática organística no Brasil sempre foi uma aliada das práticas cristãs de culto. Mesmo hoje, pensar em prática organística é pensar em alguma forma de prática litúrgica. Para alguns organistas brasileiros entrevistados para esta pesquisa, esse perfil é importante. Entrevistei dezessete organistas brasileiros. Por causa da distância, enviei por *e-mail* a cada organista um questionário com sete perguntas. A sexta pergunta foi: “Na sua opinião, o uso do órgão nas liturgias continua importante? Por quê?”. Vejamos algumas considerações feitas por eles:

Sim, sempre. O órgão conduz a comunidade perfeitamente e mais misticamente, nos cantos. E é o casamento perfeito. E isso já falei com padres, pastores, rabinos etc., pelo mundo todo, e todos concordam (Anne Schneider, 69 anos, organista da Igreja Luterana Martin Luther de Porto Alegre [RS]).

O uso do órgão continua, com certeza, sendo importante. Hoje em dia, percebo que as pessoas e as igrejas estão buscando uma retomada do uso do órgão em suas liturgias, talvez pelo fato de bandas e outras formações causarem uma estafa. O órgão é o instrumento da igreja por excelência; acredito que os padres e pastores estão com isso em mente novamente. Claro que essa é uma pergunta muito complexa e que, para tentar respondê-la, precisaríamos de uma tese! Mas, em suma, acredito que a importância do órgão na liturgia nunca deixou de existir e que

atualmente isso está mais presente nas igrejas (Felipe Bernardo, 28 anos, organista do Pátio do Colégio, em São Paulo [SP]).

Sim! De grande importância. Uma celebração sem o som magistral ou delicado do órgão seria como um doce sem açúcar! (Levi Guedes, 47 anos, organista da Igreja Batista da Capunga, Recife [PE]).

Por outro lado, um organista também da região nordeste se manifestou em termos um pouco diferentes:

Não. Com o advento do Concílio Vaticano II, houve retração impulsionada pela necessidade de inculturação da liturgia, mormente na região nordeste, passando a representar um elemento litúrgico dispensável e de uso cada vez mais restrito (Marcos Santana, 49 anos, organista atuante em Salvador [BA]).

Mas para o organista paraense Paulo de Melo, o uso do órgão na liturgia é

Importantíssimo porque é o instrumento que define a Igreja, o instrumento que foi criado para representar as solenidades cristãs e todos os rituais que as envolvem (Paulo de Melo, 62 anos, organista da Catedral de Belém [PA]).

O organista gaúcho Raul Blum também reconhece a importância e faz uma comparação entre o uso do órgão e das bandas na liturgia:

Sem dúvida, o órgão é importante para a condução da liturgia, pois as bandas têm mais utilidade na condução de canções violonísticas e em geral não se adaptam à condução da liturgia, sem o auxílio de um órgão (Raul Blum, 67 anos, organista do Seminário Luterano Concórdia, em São Leopoldo [RS]).

A percepção da maioria dos organistas entrevistados aponta para uma valorização da tradição organística como um elemento identitário e condutor de um tipo de religiosidade que continua presente em setores das igrejas protestantes e católicas. É interessante observar a frase acima do organista da Catedral de Belém, no Pará: “É o instrumento que define a Igreja”. É uma afirmação muito interessante que pode apontar para uma futura reflexão dentro do âmbito eclesial católico-protestante sobre como as denominações lidam com sua cultura musical. Esta pesquisa não tem por objetivo lidar com aspectos identitários das denominações cristãs. Por outro lado, não posso deixar de pensar sobre como as mudanças das práticas musicais nas igrejas cristãs que cultivaram a

atividade organística (como vimos na introdução e analisarei também no próximo capítulo) foram movimentos que redesenharam o perfil da prática musical como um todo.

Pode-se considerar também um dado estatístico interessante sobre a prática musical dos organistas brasileiros. Numa pesquisa piloto realizada por Junior e Zacharias (2015, p. 8) feita com 307 organistas espalhados pelo país, nota-se que, assim como nos primórdios da atividade organística brasileira, o acompanhamento de hinos religiosos é o principal repertório:

Estilo de música a que mais se dedica

Estilo musical	N	%
Hinos religiosos	143	46,58
Música popular	15	4,89
Música erudita	18	5,86
Hinos e música popular	22	7,17
Hinos e música erudita	58	18,89
Música erudita e popular	10	3,26
Hinos, música erudita e popular	32	10,42
Não responderam	9	2,93
Total de respondentes	307	100,00

Os organistas que responderam a esta pesquisa estão assim distribuídos pelo país:

Distribuição de respondentes pelos estados do país

Estado da União	N	%
Acre	1	0,30
Alagoas	5	1,60
Amapá	1	0,30
Amazonas	0	0
Bahia	16	5,20
Ceará	4	1,30
Distrito Federal	5	1,60
Espírito Santo	3	1,0
Goiás	4	1,30
Maranhão	0	0
Mato Grosso	3	1,0
Mato Grosso do Sul	5	1,60
Minas Gerais	23	7,10
Pará	3	1,0
Paraíba	1	0,30
Paraná	29	9,10
Pernambuco	7	2,30
Piauí	1	0,30
Rio de Janeiro	19	6,20

Rio Grande do Norte	0	0
Rio Grande do Sul	13	4,20
Rondônia	4	1,30
Roraima	0	0
Santa Catarina	5	1,60
São Paulo	153	49,40
Sergipe	1	0,30
Tocantins	1	0,30

Na tabela sobre o estilo musical a qual se dedicam, quase a metade dos entrevistados tem na hinódia seu principal conteúdo de prática organística. Nesse sentido, as igrejas cristãs continuam sendo um campo, apesar das dificuldades, no qual o órgão é estreitamente associado à prática litúrgica. E essa prática acontece em uma paisagem de instrumentos muito diversificada, em que o órgão de tubos divide — diríamos, democraticamente — espaço com outros tipos de órgãos. Talvez pelo fato de o órgão ter um alto custo financeiro, os demais tipos de órgão, como veremos abaixo, surgem como uma possibilidade de se ter nas igrejas uma das características marcantes da fônica do órgão: o som ligado e que se coaduna com muita facilidade à voz humana. Entre os 307 entrevistados, a distribuição dos órgãos ficou assim (JUNIOR; ZACHARIAS, 2015, p. 7):

Qual tipo de instrumento é mais utilizado na sua prática organística

Tipo de instrumento	N	%
Órgão tubular	17	5,54
Órgão digital sampleado (Rodgers, Viscount etc.)	35	11,40
Hammond	10	3,26

Eletrônicos e teclados (Tokai, Gambitt, Cassio etc.)	215	70,03
Harmônio	3	0,98
Piano, cravo, outros acústicos de teclado	17	5,54
Não responderam	10	3,26
Total de respondentes	307	100,00

Note-se o uso de piano, cravo e outros acústicos de teclados que podem apontar para o uso desses instrumentos para ensaio nas residências dos organistas, em lugar dos ensaios nas igrejas, o que muitas vezes é difícil em função da locomoção do organista. Note-se que, entre os entrevistados, a porcentagem dos que utilizam órgão de tubos é a mesma dos que utilizam as três classes de instrumentos que mencionei acima. Mais uma vez, essa disposição pode apontar para o fato de o órgão de tubos ser um instrumento muito caro para as igrejas em geral. Apesar disso, o número de órgãos de tubos na cidade de São Paulo aumentou desde o ano de 2001. Nesse ano, a organista Dorotéia Kerr publicou o catálogo de órgãos da capital paulista (KERR, 2001): São Paulo contava com 54 órgãos de tubos (9 em igrejas protestantes, 40 em igrejas católicas e 5 em espaços não religiosos). Em 2015, esse número estava acrescentado de mais 4 instrumentos: o número de órgãos de tubos permaneceu o mesmo nas igrejas protestantes, a paróquia católica da colônia coreana (São Degun-Kim) adquiriu um novo instrumento e três locais não religiosos adquiriram mais três instrumentos (Instituto de Artes da Unesp, Escola de Comunicação e Artes da Usp e o Espaço Cachuera!, no bairro paulistano das Perdizes), totalizando 58 órgãos de tubos.

Houve um acréscimo no número de órgãos de tubos restaurados e que estão em funcionamento. O organista Marco Aurélio Brascia pesquisou os órgãos barrocos ainda existentes no Brasil, o que resultou em sua dissertação de mestrado (BRESCHIA, 2008). Quando seu trabalho foi concluído, em 2008, nosso país possuía dezesseis órgãos barrocos em diferentes estados de conservação. Desses instrumentos, nesse ano, apenas

um estava restaurado e em funcionamento: o órgão da Sé de Mariana (MG). Em 2015, mais três instrumentos, todos em Minas Gerais, estavam restaurados e em funcionamento: o órgão do Museu Regional de São João del-Rei, o órgão da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina (o único órgão barroco totalmente construído no Brasil, por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, entre 1782 e 1787) e o órgão da Igreja Matriz de Tiradentes. Nesse último instrumento, tive a oportunidade de tocar muitas vezes quando, em 2009, trabalhei com a organista Elisa Freixo na série de concertos da Matriz.

Com o objetivo de procurar compreender melhor a motivação para o estudo do órgão, perguntei a alguns colegas organistas brasileiros o que os levou a estudar o instrumento. As respostas tiveram uma variação muito grande de motivos. Mesmo que a prática se dê dentro das igrejas ou seminários, em geral foi a oportunidade de praticar órgão para atender uma necessidade da comunidade religiosa, independentemente de retorno financeiro, que conduziu ao estudo. Além disso, as particularidades do som do instrumento foram também um estímulo, além de outras experiências estéticas com ele ou com música clássica. Vejamos algumas das respostas desses(as) organistas:

Primeiramente por causa da variedade de sons, que vão desde o pianíssimo até o fortíssimo. Depois, por conta de sua grandiosidade e complexidade (Eduardo Oliveira, 20 anos, organista assistente do Pátio do Colégio, São Paulo [SP]).

Ainda menino, iniciei meus estudos de música tocando acordeom. Aos doze anos, conheci o órgão da minha paróquia (Santuário Sagrado Coração de Jesus [SP]), um lindo instrumento Vegessi e Bossi, com 26 registros, instalado na paróquia em 1901. Fiquei maravilhado, deixei de lado o acordeom e passei a me dedicar aos estudos do órgão. A paixão foi tamanha que continuo a estudar órgão até a presente data (José Roberto Fortes, 63 anos, organista em Bom Jesus dos Perdões [SP]).

Na época, estávamos sem organista na Igreja e até então eu não tinha tido muito contato com a música. A partir daí, logo aprendi a tocar bandolim e fiz parte do conjunto de cordas da congregação e da paróquia, depois toquei violino e hoje toco violoncelo (ainda aprendendo), mas o órgão foi marcante por ser o ponto de partida, digamos assim (Leila Habermann, organista da igreja luterana de Leme, [SP]).

Fiquei absolutamente encantado ao ver o organista Ary Aguiar Júnior tocando na Catedral Evangélica. Era um órgão Hammond, mas aquela música (não faço ideia qual) mexeu comigo. Quando fiz dezoito anos, passei a frequentar uma igreja que tinha órgão com pedaleira completa. O regente me levou para estudar no curso ministrado por João Wilson Faustini. Lá conheci a organista Telma Murback Guise-Püschel, com quem passei a ter aulas. Depois disso, tive aulas com Elisa Freixo e Dorotéia Kerr (Sérgio de Souza, 54 anos, organista da Fellowship Church, em São Paulo [SP]).

Bom, na verdade, não escolhi. Acredito que foi o órgão que me escolheu. Explico. Com a conclusão do curso de piano no Conservatório Pernambucano de Música (CPM), onde hoje sou professor, logo comecei a estagiar na área do ensino de pianística, em que, por meio de três concursos públicos, me mantenho até hoje no ofício. Nesse período, fui aluno de canto da professora Albete Correia, que era pianista da igreja Batista da Capunga e Prof^a do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil (STBNB). Ela me entregou às mãos de uma organista americana, Camy Ramsey, minha primeira professora de órgão. Estudei com ela por uns três ou quatro anos, sendo preparado para a igreja. Em seguida, estudei com outra professora, a organista também americana Ramona Hodges, época em que aprofundei meus conhecimentos sobre registros e como criá-los. Tenho participado de cursos e *master classes* com Domitila Ballesteros, Handel Cecilio, Performa Clavis/2010 na Unesp e esta semana com Samuel Metzger (USA), que está a caminho para a realização do quinto festival de órgão do Recife (Levi Guedes, 47 anos, organista da igreja batista da Capunga, em Recife [PE]).

Sempre gostei muito de música clássica, e quando escutei um CD com composições de Hendel tive uma ótima sensação, senti então vontade de aprender o instrumento para ser capaz de transmitir o mesmo para as outras pessoas (Rafaela Sander, 19 anos, em Boa Vista [RR]).

É interessante observar também que outros organistas incitaram a formação de outros organistas, como foi o caso de Sérgio de Souza e Levi Guedes. Contudo, segundo a pesquisa de Junior e Zacharias (2015, p. 12), a maioria dos organistas não tem a atividade musical como principal ocupação profissional:

Dedicação profissional à música

Dedica-se profissionalmente à música	N	%
Sim	107	34,85
Não	192	62,54

Não respondeu	8	2,61
Total	307	100,00

Essa característica é confirmada também pelo número de horas que os organistas entrevistados dedicam por semana para manter-se tocando (JUNIOR, ZACHARIAS, p. 8-9):

Tempo de estudo semanal		
Tempo de estudo semanal	N	%
Uma a duas horas	102	33,22
Duas a quatro horas	76	24,76
Quatro a oito horas	59	19,22
Mais de oito horas	56	18,24
Não responderam	14	4,56
Total de respondentes	307	100,00

Pode-se considerar esse dado positivo, pois como a maioria dos entrevistados são organistas litúrgicos e não têm na música a principal ocupação, eles dedicam um tempo para ensaiar para as liturgias. Diante desses dados, perguntei aos entrevistados se ainda vale a pena ser organista. Eis algumas considerações feitas por eles:

Vale a pena ser organista sim. Primeiro, porque se trata de uma vocação muito especial e rara. O intérprete de “organa”, muito bem lembrado pelo musicólogo pernambucano Jaime C. Diniz, integra uma irmandade de músicos que exerce, em certa medida, um sacerdócio muito particular de comunicação espiritual, de encantamento artístico e de elevação da alma para o infinito (Marcos Santana, 49 anos, organista em Salvador [BA]).

Sim, muito. Pois me sinto realizada e útil nesta prática (Norma dos Santos, 70 anos, organista da Congregação Luterana Concórdia, São Paulo [SP]).

Já para Marta Deckert, a resposta não pode ser muito precisa. Ela explica por quê:

Sim e não. Sim porque, como organista de congregação e como educadora musical, tenho por meio da música contribuído para a adoração e louvor a Deus, e nesses anos todos também atuei como professora de música e regente de coral, levando muitas crianças e jovens a também adorarem a Deus por meio da música. Ser organista, fazer bacharelado em órgão me tornou bastante especializada para esse serviço. No entanto, eu diria que não valeu a pena ser organista como escolha de profissão (tanto que passei a atuar apenas na área da educação musical); por algumas questões: 1) a profissão de organista e também de músico não é valorizada em nosso país. Estudamos e nos dedicamos muito mais até do que qualquer outro profissional e não temos reconhecimento profissional e financeiro que compense todo esse esforço; 2) como concertistas, temos um público muito restrito de pessoas que gostam desse tipo de repertório, sendo esse um dos motivos de ter escolhido ir para a área de educação musical: poder levar a música para um número maior de pessoas, abrindo a possibilidade de formar músicos e apreciadores de música; 3) a dificuldade no acesso ao instrumento para estudo, bem como a professores com alta qualificação. Se quiser ser um organista especializado, precisará investir muito tempo e dinheiro. Pessoalmente, não há nenhum tipo de incentivo à profissão (Marta Deckert, 42 anos, organista e educadora musical em Curitiba [PR]).

Ricardo Pistori também acredita que não se pode pensar em retorno financeiro. O importante é a satisfação no entendimento e realização da liturgia:

Vale a pena ser organista quando se tem consciência do seu real papel no desenvolvimento do Culto Divino e pela satisfação pessoal em desenvolver tão sublime arte. Mas nunca financeiramente (Ricardo Pistori, 47 anos, organista na Paróquia Sto. Inácio de Loyola, em São Paulo [SP]).

Também para o jovem organista Bruno Tadeu, a imersão na liturgia é um bom motivo para ser organista:

Sim. Embora [o meio organístico] seja um meio fechado e complicado graças, sobretudo, aos próprios organistas, que tendem a se ver não como colegas, sobretudo em Igrejas, é muito gratificante, a meu ver, saber que você está contribuindo para tornar a liturgia mais bela, para elevar as almas durante a missa, ou culto, e ouvir dos fiéis comentários positivos sobre como foi importante determinado momento para sua imersão na liturgia

celebrada. Além disso, graças à escassez de organistas, é um meio com possibilidades fixas, sobretudo em Igrejas, o que é muito importante, de modo especial, para nós músicos (Bruno Tadeu, 23 anos, organista em São Paulo [SP]).

É marcante o fato de que a vida desses organistas, parcialmente retratada aqui nesta pesquisa, passa em meio às grandes transformações que o meio eclesiástico ainda está sofrendo, como vimos na introdução deste trabalho e como voltarei a analisar no terceiro capítulo. Chama a atenção a força da atividade organística, que parece estar em sua própria prática dentro do cristianismo, apesar de movimentos dentro dele mesmo que a prescindam.

CAPÍTULO 3

Possibilidades da atividade organística na contemporaneidade

Neste terceiro e último capítulo, analiso os desafios atuais da atividade organística no Brasil, fazendo um contraponto com o capítulo anterior, no qual procurei retratar a gênese dessa nossa atividade e como ela se encontra hoje. Neste capítulo, procuro analisar alguns aspectos que se impõem à atividade, incentivando os organistas que dela participam a se recriarem. Não é possível entender esses desafios como um elemento de pessimismo. Muito pelo contrário. Como se lê no capítulo anterior, a atividade organística no Brasil continua a existir em meio a todas as dificuldades analisadas nesta pesquisa. Desse modo, agora procuro analisar do ponto de vista da construção cultural os desafios que permanecem presentes no exercício da prática organística brasileira.

3.1. Retorno à situação atual

Procurei demonstrar a forma de organização da atividade organística que permitiu a essa atividade ser construída como uma cultura dentro da cultura cristã. Essa relação quase simbiótica entre a atividade e a instituição que a legitimou em seu interior terminou por tornar praticamente inevitável, durante muito tempo, a associação entre o órgão e a liturgia cristã. O longo lastro teórico que permitiu por tanto tempo à atividade organística manter-se em movimento não deve deixar transparecer que ela conheceu apenas períodos sem conflitos. Sempre houve conflitos entre organistas e organistas, entre a direção das igrejas e entre organistas e músicos em geral. Cito as desavenças entre J. S. Bach (1685-1750) e os conselhos das igrejas em que trabalhou, quando se queixavam de suas ausências e de muitas ornamentações no acompanhamento do canto ou o uso de harmonias mais dissonantes. Na história mais recente, sabe-se da e sente-se a grande resistência dos ouvintes à música contemporânea, como de compositores como Paul Hindemith (1895-1963) e Arnold Schoenberg (1874-1951), para dar dois exemplos ousados. De modo geral, obras com cromatismos e dissonâncias são consideradas muito *avanzadas* para o ambiente das igrejas e o gosto dos ouvintes. Organistas enfrentaram — e ainda enfrentam na contemporaneidade — conflitos de toda ordem: desde a econômica,

quando há queixas sobre as despesas para a manutenção do instrumento, até a administrativa, quando o organista encontra dificuldades para ensaiar ou organizar um concerto. E, mais ainda, na atualidade, invocar ou recorrer apenas àquilo que se cristalizou como a principal justificativa da atividade organística, isto é, “louvar a Deus”, talvez não seja suficiente. Na falta de um órgão, seja eletrônico ou de tubos, usa-se um teclado que, imitando os sons de violino usados nas músicas populares, preenche as necessidades litúrgicas.

No cenário religioso atual, o “louvar a Deus” está sendo realizado principalmente por outras formas musicais — gospel, balada e canção — e acompanhado de instrumentos musicais muito distantes dos preceitos católicos de muitos séculos. Têm-se *shows* dentro de igrejas, a banda do louvor é o acompanhamento preferido, e o coro, muitas vezes, é substituído por estas e por grupos de dança chamada litúrgica. Os cultos em denominações protestantes que cultivaram a atividade organística até poucos anos atrás ganharam tanto novos contornos quanto novos conteúdos. Além disso, o “modelo da realidade”, como vimos no capítulo 1, esfarelou-se de tal modo na atomização e fluidez da sociedade contemporânea (BAUMAN, 2001, p. 10) que recorrer a antigos padrões de referência pode, de fato, parecer anacrônico. Parafraseando Bauman, o retorno à antiga atividade organística é como fazer desta uma “atividade zumbi” no cenário contemporâneo (BAUMAN, 2001, p. 12).

A situação atual de desprestígio para com essa atividade, entretanto, não é geral. Em uma igreja existem grupos que pensam de modo diferente a respeito disso: os jovens parecem ser os mais contrários, porque desejam uma nova música, e o coro e o órgão servem, na visão deles, somente para a música do passado. Os fiéis mais velhos lembram-se do som do órgão ao acompanhar o cantar dos hinos. Entretanto, não desejam ir contra os jovens para não afastá-los das igrejas. Algumas persistências do tempo em todos na igreja favoreciam o instrumento. Assim, para manter a ideia do “uso do órgão” como o mais apropriado e para lembrar a sua sonoridade, manteve-se o harmônio ou o órgão eletrônico, que são empregados e o foram enquanto a música se mantinha a mesma, isto é, os cânticos e hinos dos hinários hoje históricos. Mesmo com essas possibilidades, o

cântico comunitário e o canto coral precisavam fazer soar partes significativas da literatura organística. Um exemplo muito característico é o *Largo* de G. F. Haendel (1685-1759). Originalmente, a obra é uma ária da ópera *Xerxes* (*Ombra mai fù* [Nunca houve sombra]). Na versão litúrgica, a peça foi muito cantada, especialmente nas igrejas protestantes, num arranjo para coro misto com uma letra que se inicia com “Santo és, Senhor”. Na transcrição mais antiga, o acompanhamento indicado era o órgão, por sua capacidade de sustentar o som enquanto as notas estavam sendo seguras pelo organista; repete-se essa transcrição hoje com harmônio e órgãos eletrônicos ou digitais, com o sucesso desejado pelo executante e para gosto de parte da congregação.

No século XX, o órgão tubular foi imitado por outros instrumentos eletrônicos e digitais de teclado; e quem nasceu na segunda metade desse século no Brasil não reconhece a sonoridade como tão diferente assim, nem percebe que a dos instrumentos eletrônicos e digitais tem nível tão inferior à do órgão de tubos. Podemos chamar de um movimento de horizontalização na relação com os fiéis as transformações que levaram à adoção e ao cultivo de repertório e instrumental de violões, guitarras e baterias, muito presentes na música das mídias, tanto nos meios de comunicação de massa quanto nas novas formas de religiosidade que se expandiam a partir dos movimentos carismáticos e neopentecostais. O canto de somente uma pessoa ou grupo pequeno, no lugar de um coral, pode ser perfeitamente aceito também porque hoje se pode contar com microfones, mesas de som e caixas acústicas possantes. Nessa nova situação, pode-se até mesmo chegar à nova e inusitada realidade de que não são os músicos executantes que controlam o som que fazem, mas aqueles que estão encarregados de controlar o aparato tecnológico. Usei neste trabalho, de forma contínua, a expressão “atividade organística”. Ela compreende muitas subatividades, por assim dizer: construção, reforma, restauração e afinação dos instrumentos, formação de organistas, escolha do repertório, aplicação de regras de execução e de regras de comportamento no ambiente de trabalho, composição dedicada ao instrumento e outras. Contudo, diante da nova dinâmica na relação fiel-igreja (quando os fiéis de todas as gerações têm uma liberdade crescente de opinar sobre o que deve acontecer em suas igrejas) e também fiel-atividade organística (quando a atividade organística precisa ser constantemente reapresentada como algo que pode ser

interessante), a prática organística encontrou-se em uma situação bem diferente da do passado: ultrapassou os antigos antagonismos entre velhos e novos, o certo (jovem) e o errado (velho). Usando um jogo de palavras, podemos dizer que, se a relação entre cristianismo e atividade organística nem sempre foi evidente para tornar-se evidente, desde a segunda metade do século XX, ela começou a deixar de sê-lo. Se levarmos em conta as décadas de 1950 e 1960 como o início do que sentíamos como “ameaças” à atividade organística no Brasil (quando se iniciou o uso de corinhos bem curtos no interior das igrejas protestantes) e posteriormente a substituição do órgão por violões e guitarras, podemos considerar que, desde então, manter a atividade organística tornou-se um trabalho cada vez mais difícil.

3.2. O duplo papel do órgão

Nesta pesquisa examinei nos dois capítulos anteriores a atividade do organista no cristianismo, com ênfase na manifestação católica. Mas sabe-se também que o órgão teve outra função dentro mesmo do espaço das igrejas. Do século XVII, na tradição calvinista, ficaram conhecidos os concertos da Igreja Velha (*Oude Kerke*) de Amsterdam (Holanda), onde música sacra e não sacra, como *chansons*, motetos e madrigais, era executada ao lado de peças não litúrgicas para órgão. Na Holanda, o período em que o organista J. P. Sweelinck (1562-1621) foi o organista titular da *Oude Kerk* (1577-1621) foi chamado de época de ouro dessa atividade. Famoso por suas improvisações, Sweelinck criava suas variações para órgão sobre temas populares como *Est-ce Mars* e *Mein junges Leben hat ein Ende*, temas que deviam ser bem conhecidos pelos frequentadores dos concertos da *Oude Kerke*. Na tradição luterana, os concertos da *Abendmusik*, na igreja de Santa Maria de Luebeck (Alemanha), durante o período de Advento de cada ano, eram organizados pelo organista Franz Tunder (1614-1667) com os mesmos contornos da *Oude Kerke*. Posteriormente, seu genro também organista, Dietrich Buxtehude (1637-1707), deu continuidade à série; nesses concertos, como demonstração de sua destreza, Buxtehude desenvolveu e ampliou o chamado *Stillus Fantasticus* em seus prelúdios e tocatas e prelúdios-corais. No *Stillus Fantasticus*, improvisava ao órgão de forma a explorar todas as possibilidades de timbres do instrumento, pelas trocas constantes dos teclados manuais

e, na escrita, a exploração de ritmos e temas contrastantes. Duas características comuns aos concertos: um evento que, mesmo acontecendo dentro das igrejas, não se relacionava com a ação litúrgica; habilidade e virtuosismo do organista eram esperados. A segunda característica é que, para os organistas, eram momentos em que eles podiam mostrar-se em funções diferentes daquela de organista acompanhante da liturgia.

Entretanto, esses dois exemplos são pontuais. A atividade organística se afirmou no Ocidente como uma atividade especialmente litúrgica. Até o início do século XX, o lugar do órgão era mesmo dentro dos templos e distante das manifestações mais populares. Convém lembrar que as origens da atividade organística não eram cristãs, pois o hidraulos — primeira forma do órgão — fora inventado em Alexandria, no Egito, no século III a.C., e sempre é lembrado que esse instrumento era utilizado em festividades e arenas.

No século XX, foi com a invenção do cinema que surgiu a oportunidade de dar ao órgão um novo papel: a função de instrumento acompanhante das cenas projetadas na tela.⁴⁴ A variedade tímbrica do instrumento muitas vezes aliava-se ao som de uma orquestra, e até de um piano, para evitar momentos de silêncio durante toda a projeção. Ao que tudo indica, a França foi o primeiro país no qual o órgão passou a ter esse papel; em seguida passou para outros países, como Estados Unidos e Inglaterra. Essa tentativa foi dada pelo historiador de cinema Jean-Jacques Meusy (2005) num interessante estudo com o título “L’orgue de l’anté-Christ” [O órgão do anticristo]. O cinema mudo precisava de sons para ilustrar as cenas e não deixar nada em silêncio. Empregando o órgão de maneira até então inimaginável, o instrumento apoiava as cenas projetadas, caracterizando-as com o que hoje conhecemos como trilha sonora. Mas, para essa trilha, a literatura organística de então não atendia as necessidades. Era preciso que o organista fosse bom improvisador também.

⁴⁴ Mas houve um advento para esse tipo de manifestação. Em 1878, o construtor Aristide Cavailé-Coll construiu um órgão para o Palácio do Trocadéro, em Paris, para ser exibido na Exposição Universal de 1878. Atualmente, esse instrumento encontra-se no Auditório Maurice-Ravel, na cidade francesa de Lyon.

Por ocasião da promulgação da Lei de 9 de dezembro de 1905, quando se deu a separação definitiva entre Igreja e Estado na França, capelas e igrejas instaladas nos conventos aproveitaram a ocasião e começaram a projetar filmes religiosos acompanhados de seus órgãos e coros. Com essa iniciativa, os organeiros iniciaram a construção do órgão de salão, de concerto e de cinema. Ao mesmo tempo, com a venda de igrejas e capelas, muitos órgãos passaram a ser adquiridos por salas ou teatros de cinema, o que ocorreu até por volta de 1925 (MEUSY, 2005, p. 13-19). Entretanto, os órgãos dessas igrejas e capelas tinham mecanismo antigo, como a tração mecânica para ligar as teclas aos tubos. Esse tipo de tração não permite que os teclados manuais fiquem distantes dos mecanismos que permitem a entrada de ar nos tubos. Para as salas de cinema, essa característica era um problema, visto que o organista tinha que ver a tela do cinema. A solução encontrada foi a eletrificação desses mecanismos de tração. Com isso, o organista podia ficar a distância, observando também o filme. O organeiro francês Charles Mutin (1861-1931), que deu continuidade à firma do organeiro Cavaillé-Coll (1811-1899), foi o primeiro a instalar órgãos de igreja em salas de cinema em Paris.

Entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, os órgãos para essas salas começaram a ser eletrificados, e outros sons também eram necessários, como os de percussão, aliados a uma alta pressão do ar.⁴⁵ Tudo isso facilitava, por parte do organista, a execução de passagens rápidas, permitindo ao instrumento e ao organista maior capacidade de adaptação quando este usava sonoridades diferentes que podiam representar o ambiente das cenas projetadas, como tempestades, batidas de automóveis, tiros etc.

A partir de 1926, o órgão de cinema teve um grande desenvolvimento na França. Mas após 1933-1935, os órgãos de teatro entraram gradualmente em declínio, com o surgimento do cinema sonoro, que já se anunciava desde 1927. Somou-se a isso também a resistência de muitos organistas que suspeitavam dos novos tipos de instrumentos, encarando-os como suspeitos, profanadores da tradição, além de condenar a eletrificação

⁴⁵ Nos órgãos de igreja, a pressão da água está entre 50 e 140 mm de água, enquanto nos órgãos de teatro ela pode chegar a 500 mm de água (MEUSY, 2005, p. 25).

dos órgãos — mesmo que, em geral, os cinemas pagassem aos músicos mais do que as igrejas, em geral (MEUSY, 2005, p. 51-53). A dificuldade de aceitação, pode-se também supor, esbarrava na ausência das habilidades desejadas para a improvisação durante a projeção dos filmes. Na França, essa falta parece ter sido marcante, pois no país, ao contrário dos Estados Unidos e da Inglaterra, não foram criados cursos específicos para organistas de cinema. Por outro lado, para o público que frequentava as igrejas, ir ao teatro ou à sala de cinema e ver o órgão nessa função parecia uma difamação, e para os não religiosos, uma “intrusão inoportuna” de um símbolo da igreja (MEUSY, 2005, p. 57).

Com o desenvolvimento do cinema sonoro, os órgãos dessas salas foram sendo deixados de lado; alguns exemplares até voltaram para dentro de igrejas e o uso litúrgico (MEUSY, 2005, p. 49). Para muitas igrejas, reutilizar um órgão de cinema era muito mais barato do que comprar um novo órgão de tubos.

Quanto às salas de cinema no Brasil, não se tem notícia de que alguma delas, existentes nas cidades maiores, tenha tido o órgão como acompanhador do cinema mudo. Sabe-se do uso de orquestras e do piano. Em 1937, o primeiro órgão eletromagnético, construído inteiramente de um modo diferente que o de tubos, foi trazido ao Brasil, e uma das formas de propaganda foi apresentá-lo numa espécie de antessala musical, antes da projeção do filme. Ângelo Camim, organista do Teatro Municipal e da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, apresentava-se no Cine Ipiranga, que era uma dos cinemas mais elegantes da cidade de São Paulo na década de 1950 (KERR, 2000, p. 51-52). O programa apresentado era do repertório “clássico-popular”, que podia agradar a todo tipo de público. Para essa apresentação, foi criado um momento de impacto: por meio de um elevador, o órgão Hammond era alçado ao centro do palco, de onde o organista poderia ser visto, principalmente tocando a pedaleira, por toda a audiência. O organista Sutherland Cook, um dos representantes no Brasil da Hammond, foi um dos organistas contratados para essa função. Era improvisador e sabia explorar todos os recursos do instrumento. E o fazia também na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo, onde tinha o posto de organista, encantando os membros da igreja com improvisações sobre os hinos.

Nos Estados Unidos, o órgão de teatro desenvolveu-se como em nenhum outro país europeu. Se com o surgimento do cinema sonoro o uso do som foi se aperfeiçoando cada vez mais, a ponto de deixar as orquestras e os órgãos de teatro que tocavam ao vivo sem suas funções, nos Estados Unidos, a situação foi bem diferente. Atualmente, a American Theatre Organ Society tem 77 capítulos⁴⁶ da associação espalhados pelo país. Esses capítulos promovem cursos de formação de organistas, concertos e concursos em torno do órgão de teatro. Escapa ao objetivo desta pesquisa analisar esse movimento. Mas cabe ressaltar que os órgãos de teatro nos Estados Unidos colocaram a atividade organística diante de um público muito heterogêneo. O repertório dos organistas de teatro é especialmente baseado na improvisação de sucessos populares. Quando os clássicos aparecem em seus programas, recebem uma leitura muito mais livre e quase sempre amparada pelos recursos de percussão dos instrumentos. Além disso, as fachadas e os consoles dos instrumentos têm um visual muito apelativo, com cores e luzes muito chamativas. É como se o visual do instrumento correspondesse àquilo que vai ser ouvido durante o concerto. Desse modo, órgão apresenta-se ao público de forma muito diferente do que chamaríamos à *maneira clássica do órgão*.

A sobrevivência do órgão de teatro nos Estados Unidos nos dias de hoje pode apontar para outra necessidade apontada pelo público: ouvir música de variedade ao órgão. Não é tanto a solenidade do instrumento que chama a atenção, mas a possibilidade que os órgãos de teatro têm de executar um repertório que talvez esteja mais próximo do desejo de diversão do público. Não desejo entrar no mérito de se essa é a melhor maneira de se encontrar novas respostas para a atividade organística no Brasil. Mas o exemplo dos órgãos de teatro tanto na França quanto nos Estados Unidos, mesmo em seus contrastes, nos indicam duas respostas diferentes para uma mesma necessidade: esperava-se do órgão que ele entretivesse as pessoas, conduzindo-as a um mundo bem diferente daquele que a atividade organística representou por tanto tempo, o litúrgico.

⁴⁶ Informação disponível em <<http://www.atos.org/chapters>>.

3.3. O modo de construção da atividade organística

A atividade organística formou-se como uma cultura que acompanhou o cristianismo ocidental em seus desenvolvimentos desde os tempos da Patrística, quando, então, servia como figura de linguagem (alegoria) para o corpo místico da comunidade cristã, antes de servir concretamente, por muito tempo, como instrumento por excelência para a música nos atos cúlticos cristãos. No caso da atividade organística no Brasil, um dos aspectos mais acentuados de sua herança europeia é o uso do órgão (em suas variantes tubular, harmônio ou eletrônico, digital) como instrumento acompanhador do canto litúrgico, tanto comunitário quanto de coro, criando no rito litúrgico uma atmosfera que marcou a estreita relação entre o órgão e os atos litúrgicos. Dessa forma, a partir do século XX, o órgão terminou sendo facilmente associado a quase tudo que se referia a uma determinada “tradição”. Dito de outro modo, era como se o instrumento estivesse “preso” a um só tipo de expressão que poderia justificar sua existência e uso: ao antigo, em que a participação do órgão na liturgia passava necessariamente pelo repertório clássico possivelmente ainda familiar aos ouvintes em geral. Como veremos a seguir, é como grande representante do passado que o órgão foi lembrado em documentos muito importantes da Igreja católica durante o século XX. Os documentos examinados a seguir refletem bem a preocupação em manter a atuação do órgão nas igrejas católicas durante as liturgias de uma forma muito semelhante como no passado mais distante, quando a uniformidade no rito podia ser mais facilmente alcançada.⁴⁷ Além desse aspecto, pode-se considerar também que no âmbito mais amplo da atividade organística (como, por exemplo, o cultivo do repertório mais tradicional e a formação de organistas), a atividade representava um passado que merecia ser repetido. Essa postura pode parecer vantajosa, pois para a atividade organística parecia estar reservado um lugar garantido na vida da Igreja. Porém, como pudemos observar, na prática isso não aconteceu na grande maioria dos casos. As transformações ainda em curso na sociedade contemporânea são mais rápidas do que a possível assimilação dos valores tradicionais para a atividade organística.

⁴⁷ Como veremos abaixo, é a partir do Concílio Vaticano II que haverá uma maior flexibilidade quanto à permissão para participação de outros instrumentos durante as celebrações litúrgicas.

Diante dessa situação, suponho nesta pesquisa que a atividade organística esteja *engessada* em um paradigma, aquele que a justificou no passado. Se há ainda a possibilidade de relevância para a prática da cultura organística nos ofícios religiosos contemporâneos, ela passa por dois fatores que precisam ser considerados: o primeiro refere-se aos possíveis novos significados que podem ser adicionados àqueles ofícios; o segundo é o da possibilidade de que eles abracem também elementos que compreendem a música como um fator que pode conectar a comunidade cristã com os processos de construção de suas particularidades culturais — mesmo aqueles em andamento. Suponho que essa abordagem possa enriquecer tentativas que procurem um novo desenvolvimento para a atividade organística no Brasil, dentro e fora do espaço das igrejas. Quero dizer com isso que justificar a música no rito exclusivamente como *louvor a Deus* pode justificar atitudes que conduzem a uma compreensão da tradição apenas como algo que sempre esteve pronto, que sempre será e foi eficaz, e que o será na sua repetição, em vez de algo que sempre pode ganhar novas leituras e abraçar novos elementos ou linguagens.

Embora estejamos num momento histórico de impasse, acredito que seja necessário um entendimento dele não como um momento de falta de ação para os organistas e músicos de igreja, mas como um momento que pode apontar para uma atitude mais criativa, ao mesmo tempo que ciente dos processos de construção cultural anteriores. Por exemplo, a sobrevivência nos dias de hoje da atividade organística na forma de órgãos de teatro nos Estados Unidos demonstra uma forma criativa possível de sobrevivência da atividade. Essa postura é importante pelo fato de que os processos culturais podem sempre surpreender, como veremos no fim deste capítulo.

Reconheço que o passado da atividade organística tem um peso e uma relevância que fizeram sentir seu valor em todos os seus desenvolvimentos e em suas expansões concomitantes à expansão do cristianismo. Reconheço igualmente que esse *passado glorioso* e idealizado por muitos não irá se repetir; e se de algum modo quiserem repeti-lo — se fosse possível, nos mesmos termos — a resultante não será a mesma. Ou seja, não encontrará o mesmo terreno para responder às suas intenções. Contudo, partindo do pressuposto de que a atividade organística é uma cultura, tem-se que reconhecer que

como tal não está — e nunca esteve, apesar das aparências — isolada em seus parâmetros próprios, como procurei demonstrar no primeiro capítulo. Ela é resultado da confluência de elementos e fatores tão diversos como díspares que resultaram na cultura que ela representa. A resultante continua em movimento, só que um movimento bem diferente do passado. O escritor e poeta T. S. Eliot ressalta que “se há uma coisa que o tempo seguramente traz é a perda: ganho ou compensação é quase sempre concebível, mas nunca certo” (2011, p. 28).

A predileção pelo órgão como instrumento litúrgico deu um fôlego tão grande à atividade organística (um “lastro”) que faz pensar que nada poderia comprometer a segurança de sua posição. Mas uma das hipóteses deste trabalho é que esse lastro, ou esse fôlego, terminou por engessar a atividade organística em seu próprio berço por seus praticantes. A falta de compreensão da história — ao compreendê-la antes como uma prática contínua e coerente entre os paradigmas e a prática — deixou os praticantes da atividade certos de que não havia mais nada a ser feito; bastava repetir. É como se a atividade organística em nosso país tivesse uma prática perene, quando, ao contrário, há vários pontos cegos em nossa história nesse ponto. Um exemplo é o século XIX, cuja documentação sobre a atividade organística é muito escassa, impossibilitando uma compreensão mais acurada dos caminhos, acertos e reveses que a atividade teve e como essa cultura se formou mais exatamente em nosso país.

A percepção de que tudo já foi feito e que a tradição basta pode ter uma de suas origens, pelo menos no catolicismo, na forte influência que o ultramontanismo teve em amplos segmentos do catolicismo romano, mesmo sofrendo algumas variantes (MANOEL, 2004, p. 11-12). O movimento foi influente em setores mais conservadores do catolicismo durante o período de 1800 a 1960, ou seja, até três anos antes do início do Concílio Vaticano II, que colocou o catolicismo em franco diálogo com a cultura moderna. O movimento ultramontano foi uma reação à sociedade moderna que se iniciara na Revolução Francesa. Desde seu início, o movimento, em seu aspecto mais importante, procurou conter as grandes transformações pelas quais o Ocidente estava passando, como a laicização na educação e a queda das monarquias absolutas. Essa reação concretizou-se

numa grande valorização da Antiguidade Medieval e na desvalorização dos avanços na ciência e no pensamento, gerando uma perspectiva linear da história, negando qualquer processo evolutivo ou de progresso, aspecto também comum ao protestantismo da época — o que levou a privilegiar o saber oriundo da revelação bíblica e da tradição como o único “remédio” para todos os males, desde o início da história humana (MANOEL, 2004, p. 50-51, p. 87-107).

Para reformar a Igreja católica, também havia necessidade de reformar a maneira como a prática litúrgica estava acontecendo dentro das igrejas. Os documentos católicos sobre música litúrgica emitidos durante o século XX e anteriores ao Concílio Vaticano II salientam a participação do órgão nas missas pela percepção do órgão: como um instrumento que traz *gravidade*. Examinemos abaixo os referidos documentos, mas gostaria de ressaltar três pontos em comum a todos eles, embora a partir do Concílio Vaticano II haja uma mudança de ênfase, como veremos. O primeiro ponto em comum é a recomendação explícita para que os organistas e os músicos em geral, partícipes da cerimônia da missa, tenham um elevado senso litúrgico, isto é, saibam intervir musicalmente no rito de acordo com a circunstância. Por exemplo, não tocar músicas que desviem a atenção do conteúdo teológico da celebração religiosa. O segundo ponto é que sempre se recomenda que os músicos, incluindo os organistas, sejam pessoas que têm uma formação sistemática, tanto em música quanto nos conteúdos litúrgico-teológicos. O terceiro elemento é a insistência na manutenção de cursos para o desenvolvimento desses conteúdos nos seminários e nas casas de formação. Passo agora a examinar a posição do órgão nos documentos.

No *Motu Proprio Tra le Sollecitudini sobre a música sacra* (1903), o papa Pio X (1903-1914) recomenda o uso do órgão, embora reconheça que “a música própria da Igreja é a música meramente vocal” (*Motu Proprio*, VI, 14). O documento indica as qualidades do instrumento: “O som do órgão, nos acompanhamentos do canto, nos prelúdios, interlúdios e outras passagens semelhantes, não só deve ser de harmonia com a própria natureza de tal instrumento, isto é, grave” (*Motu Proprio*, VI, 17).

Mais adiante, a mesma *gravidade* deve ser imitada por outros instrumentos:

É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão (*Motu Proprio*, VI, 19).

O *Motu Proprio* é um documento de importância capital, pois a ele os documentos examinados posteriormente recorreram, formando uma malha interna no conjunto dos documentos, tornando-os legítimos continuadores das bases lançadas por Pio X.

A Constituição Apostólica *Divini Cultus* sobre liturgia, canto gregoriano e música sacra (1928) foi escrita pelo papa Pio XI (1922-1957). Pio XI não associa o órgão a um aspecto *grave*, como Pio X:

Existe, com efeito, um instrumento musical próprio da Igreja, herdado dos antepassados, chamado órgão. Por sua admirável grandeza e majestade, foi julgado digno de se unir aos ritos litúrgicos, quer acompanhando o canto, quer calado o coro nos momentos prescritos, emitindo suavíssimas harmonias [...]. Nós desejamos até que, segundo as normas da liturgia, tome cada vez maior incremento o que se refere ao órgão. Mas não podemos deixar de lastimar a tentativa de se reconduzir hoje para o templo o espírito profano com novíssimas formas musicais [...]. Soem nos templos unicamente aqueles acentos do órgão que possam traduzir a majestade do lugar e trespasar a santidade dos ritos [...] (Constituição *Divini Cultis*, 15, VIII).

Mas é a referência ao passado que está na base: “Tudo quanto brota da vida interior, da mesma vida de que vive a Igreja, transcende as coisas mesmo mais perfeitas deste mundo” (Constituição *Divini Cultis*, 19).

A Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* (1955) é de autoria do papa Pio XII (1939-1958). O documento é iniciado com uma veemente lembrança do *Motu Proprio* de Pio X. A *gravidade do órgão* volta a caracterizar o instrumento, mas com certa nuança: sua *doçura*:

Entre os instrumentos a que é aberta a porta do templo vem, de bom direito, em primeiro lugar, o órgão, por ser particularmente adequado aos cânticos sacros e aos sagrados ritos, por conferir às cerimônias da Igreja notável esplendor e singular magnificência, por comover a alma

dos fiéis com a gravidade e doçura do seu som, por encher a mente de gozo quase celeste, e por elevar fortemente a Deus e às coisas celestes (Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, 28, p. 52).

Na *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos Sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia* (1958), o órgão também é recomendado, mesmo ao lado de outros instrumentos, “principalmente os de corda, tocados com arco” (C, 68, p. 89). E recomenda-se que “o toque desses instrumentos deve ser produzido com tal moderação, *gravidade* [grifo meu] e como que religiosa pureza, que se evite todo estridor da música profana e se alimente a piedade dos fiéis” (C, 68, b, p. 90). Apesar dos referidos documentos insistirem na formação e na boa habilidade do organista, o órgão ainda é um instrumento essencialmente *grave*. Pode-se perceber nos documentos até o ano de 1958 uma preocupação em evitar estilos que comprometam essa *gravidade* primordial, como a música e o estilo não sacro. A partir do Concílio Vaticano II, com a promulgação da Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963), o órgão já não foi mais associado a uma *gravidade*, mas a um “esplendor”, e o instrumento deve ser tido “em grande apreço” (120, p. 149). Se outros instrumentos são admitidos, estes, por sua vez, não se associam ao órgão.

Quatro anos mais tarde, em 1967, foi publicada a Instrução *Musicam Sacram* pela Sagrada Congregação dos Ritos. Na segunda menção ao órgão (47, p. 171), o instrumento é considerado útil, assim como outros instrumentos, sem especificá-los. Mas entende-se que o órgão faz parte daquilo que se entende por *música sacra*:

Com o nome de música sacra se inclui: o canto gregoriano, a polifonia sacra antiga e moderna e seus diversos gêneros, *a música sacra para órgão* [grifo meu] e outros instrumentos aprovados e o canto popular sacro ou litúrgico e religioso.

Por fim, a última menção ao órgão está no parágrafo 62 (p. 176), onde se transcreve o parágrafo 120 da *Sacrosanctum Concilium*, citado anteriormente.

Para comemorar o centenário do *Motu Proprio* de Pio X, o papa João Paulo II (1978- 2005) escreveu seu *Quirógrado sobre a Música Sacra* (2003). No parágrafo 14 (p.

192), o órgão foi relacionado e lembrado na posição que ocupou no *Motu Proprio* e na Constituição *Sacrosanctum Concilium*.

A partir do Vaticano II, o órgão compartilhou uma posição de prestígio, mas partilhada por outros instrumentos quanto à possibilidade de substituí-lo nos ofícios litúrgicos. Mas esses laços podem ter colocado a atividade organística no Brasil diante de uma situação muito característica nossa, quando a possibilidade de certa flexibilização de algumas normas leva ao extremo de desconsiderá-las totalmente. O exemplo católico ajuda-nos a entender também a situação no meio protestante. Lembro aqui de um importante documento emitido pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) em 1976: a *Pastoral da música no Brasil*. O documento é uma descrição dos problemas da implantação da reforma litúrgica no Brasil e procura dar diretivas para ações mais eficientes por parte da Igreja em geral. A situação da atividade organística não é diferente daquela que procurei demonstrar na introdução desta pesquisa:

Lamenta-se também o uso inadequado de certos instrumentos. Em muitas comunidades abandonou-se o órgão ou o harmônio, pela adoção do mais fácil, permitindo-se improvisações e instrumentais incompetentes (CNBB, 2010, p. 14).

A situação atual não é tão diferente da de 1976. Em nossa contemporaneidade brasileira, ao se construir um novo templo (católico ou protestante), não há mais a expectativa sobre onde se vai posicionar um órgão de tubos ou um eletrônico. Essa antiga preocupação foi substituída por aquela que pergunta: “Onde vamos instalar a mesa de som?”.

3.4. “Aquele instrumento”

A estreita ligação entre o órgão e o cristianismo terminou por colocar a atividade organística numa situação muito difícil em relação às inevitáveis transformações pelas quais o cristianismo ocidental passou e deverá passar. Em termos mais recentes, desde o Concílio Vaticano II, na década de 1960, o catolicismo passou por transformações que levaram a relacionar-se com seus fiéis de modo muito mais horizontal: o vernáculo

passou a ser usado como língua principal das liturgias, o padre passou a celebrar a missa voltado para a assembleia, e foi dada aos leigos uma maior participação nas celebrações litúrgicas. Na música, o violão, instrumento muito popular em nosso país, ganhou primazia. Numa segunda fase, essas transformações conduziram à adoção de formações instrumentais e formas musicais — como o gospel e a música autóctone — que levaram a sentir, mais do que nunca, que o papel tradicional do órgão nos atos cúlticos caíra por terra. A tradição organística, o canto congregacional dos hinos e a formação coral experimentaram certa orfandade diante de tais transformações. Não entendo, em princípio, esse abalo como uma pura incapacidade de acomodação. Precisamos ter em mente que desde o século XIX o órgão tubular vinha passando por transformações em sua mecânica para transformá-lo num instrumento menos pesado para tocar: a passagem do órgão mecânico para o pneumático, graças à Máquina Barker, em 1841, e a invenção do harmônio, em 1842, foram ações que procuraram dar ao órgão mais leveza na digitação. Mesmo assim, o órgão é estruturalmente lento em suas respostas às intenções do executante. Diante desses fatos, entendo que a atividade organística, apesar da posição de prestígio na Constituição *Sacrosanctum Concilium*, do Concílio Vaticano II (para citar o exemplo católico), tem ainda uma identidade calcada na tradição que lhe é atribuída: velho e fúnebre, numa sociedade que busca sempre o novo, impossibilitando uma compreensão mais ampla e contextualizada dela, sem que ela tivesse pontos de contato com as modificações que a cercavam. Soma-se a isso a maneira como o órgão é representado no imaginário popular (tanto no meio protestante quanto católico): um instrumento de velhos e para velhos; fúnebre, mas “barulhento”, como já escutei de alguns jovens; monótono, pois incapaz de tocar outra coisa que não seja *hinos de antigamente*. Os órgãos eletrônicos e digitais desfrutam de um *status* semelhante, embora sejam exemplos das conexões da produção de órgãos ao mercado de instrumentos musicais.

A esse imaginário soma-se a tendência da maioria dos organistas brasileiros, que tiveram e têm um estudo sistemático do instrumento, de tender a preparar-se em seus estudos para um repertório essencialmente tradicional. Em suas escolhas, o século XVIII — especialmente representado por J. S. Bach (1685-1750) — e o século XIX —

especialmente representado pela escola francesa, como César Franck (1822-1890) e Louis Vierne (1870- 1937) — norteiam suas atividades. Finalmente, nessa somatória de fatores, a posição do órgão na maioria das igrejas é no mezanino. A fixidez do instrumento e a falta de contato visual com os ouvintes contribuíram e contribuem para que ele se distancie ainda mais da prática e da vida das pessoas: não se sabe quem está tocando nem como se toca “aquele instrumento”.

3.5. Tentativas de horizontalidade do rito

A polarização entre progressistas e conservadores existe: os conservadores (tanto católicos quanto protestantes) não influenciam na dinâmica da atividade; no outro extremo, os pentecostais veem na atividade organística um elemento totalmente anacrônico ao seu estilo de culto. Dentro da realidade brasileira, essa situação se repete, tanto no âmbito católico quanto no protestante. Mas, apesar dessa polarização, a atividade organística não se encontra necessariamente privilegiada por uma ou outra tendência. Antes, é refém de uma expectativa de valoração por ambos os polos.

Nos exemplos a seguir temos dois movimentos que demonstram a posição da atividade organística em relação às suas inovações que estão/estavam em sintonia com as respostas que se procura/procurava dar ao público mais imerso nas transformações da sociedade. O primeiro movimento, *Church Growth*, ainda está em andamento. Já o segundo, *Movimento de Jesus*, influenciou todo o desenvolvimento posterior da música jovem evangélica brasileira. O organista norte-americano Olsavicky fez uma análise contundente de um movimento em expansão no interior das igrejas evangélicas nos Estados Unidos: o *Church Growth*. A proposta desse movimento é clara: se uma igreja quiser crescer em membros, reavivar-se espiritualmente e ser culturalmente relevante, ela não deve utilizar música organística (OLSAVICKY, 2007). O órgão é um elemento que atrapalha tanto o reavivamento de igrejas que o possuem quanto dificulta a criação de novas igrejas. Para a música, prescreve-se bandas que toquem no estilo do que está nas paradas de sucesso da *pop music*. Não temos notícia, até o momento, da chegada do *Church Growth* no Brasil. Mas um movimento semelhante teve presença aqui. Afinal,

nos anos 1960, o *Movimento de Jesus* chegou ao Brasil via Estados Unidos e foi o terreno propício para o desenvolvimento da música gospel em nosso país e levou ao surgimento de um dos grupos de maior sucesso desse estilo: os Vencedores por Cristo:

Vários líderes formados pelos grupos estadunidenses ligados ao Movimento de Jesus transformaram-se em missionários e espalharam-se em diferentes países para proclamar a fé cristã e o novo jeito de se estabelecer unidades. Muitos vieram para o Brasil e influenciaram essa nova forma de evangelização nas ruas, praças e praias, por meio da informalidade e facilidade de adaptação, inspirados no movimento *hippie*. Faziam uso de apresentações teatrais, musicais, abordagens pessoais, versões dos musicais originais no inglês eram preparadas em português, e a guitarra e a bateria — instrumentos base para os gêneros musicais que esses grupos privilegiavam (o rock e a balada romântica) — passaram a ser utilizados. Esse modo de cultivar cantos e pregar passou a influenciar fortemente a juventude protestante brasileira e ampliar a presença de movimentos paraeclesiais já existentes no país, reforçando-os e abrindo espaço para outros (CUNHA, 2004, p. 128).

O surgimento desses movimentos aponta-nos para uma moldura para essa situação: a atividade organística está de fora de tentativas horizontalizantes do rito. A recusa das igrejas em adquirir um órgão tubular estava, em primeiro lugar, no problema do alto custo financeiro do instrumento. Quanto ao órgão eletrônico, era uma opção acessível a algumas comunidades, mas, mesmo assim, as bandas tomavam seu lugar. No meio católico, especialmente pela influência da Teologia da Libertação, o uso de música e instrumentos musicais mais populares (como o violão) mantinha maior contato com os fiéis, mesmo nos grandes centros urbanos, graças à população de imigrantes. Reconheço que essa disposição de forças — a necessidade e as respostas — colocou a atividade organística dependente de um reconhecimento por parte das igrejas no sentido de que a atividade aguardava que as igrejas é que diriam a ela, de modo explícito, o que fazer. Mas isso não aconteceu. É especialmente marcante essa percepção, visto que em todo o Brasil temos apenas oito órgãos de tubos em espaços institucionais não religiosos.⁴⁸ Se considerarmos os órgãos digitais, esse número eleva-se para onze.⁴⁹ No mais, a maioria

⁴⁸ Museu de São João del-Rei (MG), Sala de música da UFRJ, Teatro Municipal de São Paulo (desativado), Instituto de artes da Unesp (dois positivos e um de dois manuais com pedaleira) e um no Espaço Cultural Cachuera!, no bairro paulistano das Perdizes.

⁴⁹ Unesp, Usp, URGs.

dos órgãos está em igrejas, capelas ou santuários. Apesar da aparente facilidade, o uso de órgão em espaços não religiosos depende também de outras variáveis: verbas para sua manutenção, criação de uma agenda de concertos em que o órgão seja uma presença assídua, a disponibilidade de seus donos para disponibilizá-los aos organistas, a habilidade dos organistas para tocar o repertório de concerto (além do repertório litúrgico). Temos alguns exemplos dessas tentativas. Por meio de colegas organistas, sei que na Europa, em países como Holanda, França e Suíça, igrejas estão se transformando em centros culturais, salas de concerto, livrarias e restaurantes.⁵⁰ Mantiveram seus órgãos pelo valor histórico e para serem tocados em concertos. Pergunto-me se os espaços não religiosos em que há órgãos no Brasil poderiam realizar projetos semelhantes. Faço essa pergunta tendo em mente que o maior propósito desses espaços seculares é utilizar o órgão com outros instrumentos (na formação camerística ou orquestral). Talvez a única exceção seja o Espaço Cachuera! (no bairro paulistano das Perdizes), onde ainda se mantém uma série de concertos de órgão solo, da qual pude participar.

3.6. Compreender-se como processo de construção

A estreita relação entre atividade organística e cristianismo enriqueceu os dois campos. Esse benefício impulsionou a atividade de tal modo que nenhum outro instrumento musical em toda a história da música ocidental conheceu semelhante *apadrinhamento*. Sempre mantendo em mente o conceito de Bauman de sistemas, a atividade organística é vista neste trabalho como uma subcultura do cristianismo, ao mesmo tempo que serviu a ele seus avanços e criações, a ponto de tornar-se uma cultura dentro de uma cultura. Essa construção, cujos elementos fundantes procuramos demonstrar nos capítulos anteriores, poderia estar ao alcance dos atores da atividade organística. Compreender como essa atividade tornou-se tão importante para o cristianismo por tanto tempo pode oferecer chaves de leitura para o possível novo papel que pode ter a atividade organística na cultura brasileira atual. O antropólogo norte-

⁵⁰ Posso citar também minha experiência no Canadá, onde estudei órgão por seis meses, no ano de 2008, na cidade de Montreal. Nessa cidade, muitas igrejas tradicionais (católicas e protestantes) foram vendidas para ser transformadas em imóveis residenciais ou ainda para ser usadas por igrejas neopentecostais. Em ambos os casos, muitos órgãos foram perdidos nesse processo.

americano Roy Wagner ressalta a importância dessa postura: “o indivíduo capaz de apreender o funcionamento da invenção e da ‘crença’ será capaz de lidar com os significados sem ser ‘usado’ por elas” (WAGNER, 2009, p. 333). E, mais adiante, insiste:

Podemos aprender a usar a invenção ou, caso contrário, seremos usados por ela. Esse aprendizado, se realizado com responsabilidade e cuidado, pode levar a um regime de confiança e compreensão entre segmentos da sociedade criativamente opostos (WAGNER, 2009, p. 360).

A partir do entendimento de seus próprios constructos — que procuramos demonstrar nos dois primeiros capítulos —, pode-se perguntar se a atividade organística tem, dessa vez, algo a dizer para o cristianismo. Esse questionamento pode soar um tanto absurdo, pois são os templos cristãos que abrigam a esmagadora maioria dos órgãos. Mas ser apenas depositário de um conteúdo pode apenas garantir que esse conteúdo esteja imóvel, sem dinâmicas. Como ressalta Bauman:

O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “autoperpetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. O paradoxo da cultura pode ser assim reformulado: o que quer que sirva para a preservação de um padrão também enfraquece seu poder (BAUMAN, 2012, p. 28).

Mais adiante, ele vai um pouco mais longe:

A cultura é uma adaptação à realidade dura, inflexível, que só pode se tornar realizável caso adaptada. As repetitivas declarações sobre a natureza “criativa” dessa adaptação soarão falsas enquanto o paradigma seminal da realidade transcendental, suprema e esmagadora, permanecer inquestionado (BAUMAN, 2012, p. 292).

Trabalho com a hipótese, neste trabalho, de que a atividade organística não vai encontrar no corpo do cristianismo ocidental as mesmas respostas do passado. Parece-me que a atividade precisa encontrar para si mesma sua justificativa em termos não apenas teológicos, mas também culturais. É nesse sentido que a atividade talvez encontre algumas razões para não se isolar do espaço social em que pode se desenvolver.

Desde os anos 1960, as tentativas de horizontalizar a comunicação entre fiéis e oficiantes nos atos cômicos cristãos têm sido um sinal para a atividade organística de que sua cultura precisa de pontos de contato com uma sociedade mais heterogênea e complexa. Nessa complexidade, os responsáveis pela atividade precisariam agir não apenas como depositários de uma cultura, mas também como sujeitos que têm a possibilidade de engendrar possibilidades para novos elementos para a cultura organística. Acredito que o referido *apadrinhamento* da Igreja cristã ocidental não é mais uma relação segura para a atividade organística no Brasil. E, por enquanto, é apenas nela que se tem apoiado sem as mesmas resultantes do passado. Não quero dizer com isso que houve alguma má-fé por parte das Igrejas. Antes, a atividade organística pode ter esperado que a repetição da tradição fosse suficiente para responder às transformações à sua volta. Os agentes da atividade organística precisariam ampliar a compreensão de seus próprios papéis. Para isso, o estudo da história da atividade em uma perspectiva interdisciplinar pode levar a uma compreensão mais nítida dos caminhos tomados por seus agentes, das necessidades de seus ouvintes, da engenharia social que modificou — e continua modificando — o perfil desses mesmos ouvintes, para abrir novas chaves de leitura que permitam o surgimento da criação de novos referenciais para a própria cultura organística.

O sociólogo polonês Bauman pode oferecer uma primeira chave de leitura para essa situação, com a qual termino este capítulo:

A cultura, sinônimo da existência especificamente humana, é um audacioso movimento a fim de que o ser humano se liberte da necessidade e conquiste a liberdade *para* criar (BAUMAN, 2012, p. 296).

Essa liberdade de criação pode ter levado compositores tão diferentes como o francês Olivier Messiaen (1908-1992) e o húngaro György Ligeti (1923-2006) a compor para órgão num contexto em que já se conhecia os problemas desse instrumento. São compositores dos quais executarei uma peça de cada um no concerto-palestra de 31 de março. Messiaen, além de ter sido especialmente conhecido como organista, ornitólogo e

compositor, também é conhecido por sua fé católica, que sempre forneceu para ele temas e escolhas para suas composições para órgão. A literatura para órgão de Messiaen tirou o instrumento do meio litúrgico em que se encontrava quando o compositor adotou harmonias muito distantes da gravidade e esplendor do passado. Messiaen, em peças como *A ascensão*, coloca na linguagem moderna dos anos 1930 alguns dos conteúdos teológicos estreitamente ligados à festa cristã da Ascensão de Cristo. Messiaen saiu do litúrgico para o teológico. E podemos nos perguntar se o fato de sempre dividir sua prática de organista com o posto de professor no Conservatório de Paris contribuiu para suas inovações.

Com uma postura mais secularizante, Ligeti compôs para órgão encarando o instrumento essencialmente como instrumento de concerto. Na peça *Volumina*, por exemplo, o compositor não busca associação alguma com a tradição cristã. Muito pelo contrário. Na verdade, a peça, segundo o próprio compositor, é um *Requiem* para o órgão. Quando a peça foi escrita, em 1966, portanto numa década difícil para a atividade organística mesmo na Europa, Ligeti não via mais a possibilidade de a atividade organística manter-se viva (talvez nem na igreja). Podemos nos perguntar o que de mais importante Ligeti percebia naquela época para ser tão pessimista. Mesmo assim, Ligeti criou a peça e deixou para a posteridade um exemplo marcante na história da literatura organística com uma rara obra cuidadosamente escrita em forma gráfica. Desse modo, apesar de tudo, apesar da morte representada por um Requiem, a peça *Volumina* é um retrato em espelho da desintegração dos modelos que serviram de referência no passado, transformando aqueles modelos em migalhas — como os inumeráveis *clusters* da peça. No entanto, Ligeti não abandonou a composição para órgão. Cinco anos mais tarde, escreveu o estudo para órgão *Harmonies* e dois anos mais tarde, em 1969, o segundo estudo, intitulado *Coulée*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando perguntamos pelo significado do conceito de cultura, temos de admitir que se trata daquilo que é cultivado em contraposição ao que nos é dado, isto é, a natureza. A cultura depende de impulsos, desejos, vontade, emoções e inteligência (MARASCHIN, 2010, p. 20).

Alguns anos atrás, quando as primeiras ideias para este projeto de pesquisa surgiram, eu me perguntava muito — e ainda me pergunto — se ainda valia a pena ser organista. Acredito que colegas meus se façam a mesma pergunta, mesmo que de modos diferentes. Além disso, fiz a mesma pergunta a outros colegas organistas, como vimos no segundo capítulo.

Para tentar responder, para dar um horizonte de possibilidade, acredito que aos organistas em especial — entre os quais me incluo — cabe uma compreensão cada vez mais abrangente de sua própria cultura organística. Compreendê-la enquanto um processo muito longo, de construção, aliado ao estudo das próprias transformações pelas quais a cultura ocidental passou e ainda passa, isto é, procurar entender a velocidade das mudanças. Tentar sair da postura do puro descontentamento e do saudosismo para tentar interagir na complexa realidade das novas construções culturais contemporâneas está exigindo do organista rever-se como artista e entender-se como agente de uma cultura que corre o risco de poder ser vista e entendida apenas como algo do passado destinado apenas a um lugar e função, que deve ser apenas repetido, sem pontos de contato com a contemporaneidade; sem dinâmicas, enfim. Procurei demonstrar nesta pesquisa que a construção e a crise da cultura organística são a soma de vários fatores. Todos eles são complexos e merecem ainda ter outros estudos dedicados para contribuir para a construção do conhecimento e a compreensão dessa cultura. As variáveis são muito grandes e acredito que futuros estudos e pesquisas sobre a atividade organística também precisarão continuar a cruzar os resultados de diferentes estudos. Nesse sentido, os estudos culturais podem trazer para o estudo da atividade organística no Brasil o preenchimento de lacunas presentes na bibliografia da área específica que se concentra especialmente no estudo e análise do repertório.

Apesar de todas as dificuldades encontradas nos últimos cinquenta anos, a atividade organística no Brasil mantém-se em atividade num contexto social e religioso muito diferente daquele que poderíamos chamar de “época de ouro”. Volto a chamar a atenção para o fato de que, especialmente no caso paulista, são duas universidades públicas (Unesp e Usp) que mantêm seus cursos de graduação e pós-graduação em órgão. A faculdade particular Santa Marcelina mantém o curso de graduação (do qual fui aluno). Do ponto de vista do estudo sistemático e oficialmente reconhecido, são esses cursos que mantêm a formação de organistas, apesar de não existirem mais os cursos de órgão nos seminários teológicos católicos e protestantes. Mesmo que a atividade organística continue fazendo parte da vida de muitas igrejas — como examinamos anteriormente —, são instâncias extrarreligiosas que colaboram para a manutenção da atividade organística também nas igrejas. Essa situação é muito positiva, por algumas razões. Em primeiro lugar, a cultura organística ampliou seu espaço de atuação. Mesmo que marcadamente religiosa, é no espaço público que ela encontra uma estrutura para suas cadeias de transmissão para seus conteúdos. Em segundo lugar, é uma situação positiva porque pode oferecer novas chaves de leitura para o próprio repertório litúrgico estudado pelos organistas que continuam atuando em igrejas. Finalmente, é positivo porque a atividade organística pode encontrar no espaço público de ensino um desenvolvimento para a atividade fora do ambiente religioso, embora sempre conectado nele, pois preenche lacunas na prática musical das igrejas que mantêm organistas em seus ofícios religiosos.

Fora do estado de São Paulo, é interessante o caso do Rio Grande do Sul. A UFRGS mantém os cursos de graduação e pós-graduação em órgão, e na cidade de São Leopoldo os dois seminários luteranos (Seminário Concórdia e Escola Superior de Teologia) mantêm seus cursos de órgão oferecidos a todos que pretendem ter um estudo mais sistemático do instrumento e atuar em suas congregações ou paróquias. Vale ressaltar que ambos os cursos não têm por objetivo formar concertistas, mas organistas para atuar especialmente nas liturgias. A manutenção desses dois cursos aponta para a importância que o órgão tem na denominação. Tenho em mente que essa importância também se mantém em outras denominações, como a Igreja presbiteriana e a católica,

entre outras. Mas a falta de cursos regulares de órgão em seus seminários pode indicar que o exercício da atividade organística é garantido tanto pela iniciativa própria de pessoas de estudar o instrumento quanto pelo oferecimento de cursos de órgão em universidades públicas e por outros organistas que oferecem aulas.

Diante da descrição de como a atividade organística se tornou uma cultura tão marcadamente religiosa, usufruindo da expansão do próprio cristianismo e de como ela se encontra hoje em nosso país, resta saber como podemos ler e interpretar esse perfeito contraponto. Durante essa pesquisa, tirei proveito da distância que o tempo deu em relação aos fatos fundantes da atividade organística no cristianismo e no Brasil e, ao mesmo tempo, pude analisar melhor a situação atual enquanto a estou vivenciando como organista. A resultante da intersecção dessas duas perspectivas é que a atividade organística no Brasil passa por um momento de transformação. Essa transformação acontece em meio a um cenário religioso e cultural que desafia os organistas a conhecer suas tradições e, ao mesmo tempo, as novas necessidades de seus públicos. Dentro dos elementos possíveis de se analisar nesta pesquisa, pode-se dizer que a principal transformação é o cultivo da atividade organística em diferentes graus. Como vimos no segundo capítulo, há organistas mais pessimistas e outros mais otimistas em relação à situação atual. Mesmo com as dificuldades, especialmente analisadas na introdução e no terceiro capítulo, a atividade organística no Brasil mantém-se em atividade, em ritmos diferentes. Não defendo a ideia de que se deva normatizar a atividade. Pelo contrário. Minha tese é de que, nesse quadro de diferentes matizes, a atividade organística em nosso país pode encontrar suas próprias soluções a partir de seus próprios problemas. Nesse sentido, volto a reforçar, ter as melhores chaves de leitura do que está acontecendo em nosso campo e ao nosso redor pode gerar respostas criativas para as novas necessidades.

Nesse sentido, volto a tratar de meu concerto de defesa, cujo programa será o seguinte:

1. Julio Perceval (Bélgica, 1903-Chile, 1963) — Da *Suite Cuadros místicos* (1932): “Massacre de los inocentes”

2. William Albright (EUA, 1944-1998) — *Do Organbook III* (1977-1978):
“Jig for the feet (Dança da morte)”
3. Olivier Messiaen (França, 1908-1992) — *A ascensão* (1932): Quatro meditações
sinfônicas para órgão:

I — “Majestade do Cristo pedindo sua glória a seu Pai” (“Pai, chegou a hora, glorifica teu Filho a fim de que teu Filho te glorifique” — João 17,1)

II — “Aleluias serenos de uma alma que deseja o céu” (“Nós vos suplicamos, ó Deus... fazei com que habitemos o céu em espírito” — Missa da Ascensão)

III — “Transportes de alegria de uma alma diante da glória do Cristo, que é a sua” (“Rendamos graças a Deus, o Pai, que nos tornou dignos de ter parte na herança dos santos na luz... nos ressuscitou e nos fez sentarmos no céu, em Jesus Cristo” — Colossenses 1,2; Efésios 1,20)

IV — “Prece do Cristo subindo ao Pai” (“Pai... manifestei teu nome aos homens... Eis por que não estou mais no mundo, e vou para junto de ti” — *Prece Sacerdotal do Cristo*, João 17,1,6.11)

4. György Ligeti (Hungria, 1923-Áustria, 2006) — *Volumina* (1961-1962)

Todo o programa é dedicado à música para órgão do século XX. Mas com duas matizes distintas. Primeiramente, Perceval e Messiaen estão representados com duas peças claramente religiosas; ambas as peças foram respostas criativas num século XX que já se mostrava muito complexo. Perceval foi organista de cinema, além de organista litúrgico e professor; em “O Massacre de los Inocentes” ele retrata o quadro homônimo de Pierre Paul Rubens, pintado nos anos de 1611 e 1612. Quando Perceval escreveu a peça, o órgão de cinema já havia deixado de ser uma novidade, mas a peça permanece como um exemplo de como a música e as artes plásticas podem ainda se comunicar e ter bons resultados. Já “A ascensão”, de Messiaen, é uma transcrição do próprio compositor da peça com mesmo nome para orquestra. Com essa peça Messiaen dá continuidade a seu longo processo de colocar a literatura para órgão dentro da linguagem musical do século XX. Até Messiaen, ainda se compunha para órgão como no século XIX. Tão importante como essa inovação é que ela veio de um compositor que desde cedo foi reconhecido por sua profunda religiosidade católica. A criação e as inovações de Messiaen aconteceram dentro do universo simbólico do catolicismo.

Do outro lado dessa perspectiva temos Albright e Ligeti. Albright também compôs peças de caráter religioso, contudo — tendo sido aluno de Messiaen em Paris — era muito atento às manifestações da música popular. É reconhecida a apreciação que Albright tinha pelo *reggae*. Em “Jig for the feet” ele explora a sensação rítmica quase hipnótica da tarantela italiana, unindo essa sensação ao uso de praticamente todas as possibilidades de uso do pedilhado. Ao escutarmos ou executarmos a peça, fica a sensação de que o subtítulo da peça, “Dança da morte”, justifica-se como uma brincadeira muito ousada do compositor com a experiência última da existência humana. Mas não é o fim; continuamos a executar a peça como um exemplo bem-sucedido do uso de recursos eruditos e populares. Já em *Volumina*, de Ligeti, temos um exemplo extremo de vanguarda. É um exemplo raro em toda a literatura organística. A peça é uma sucessão de *clusters* de diferentes tipos que variam do *pianissimo* ao *fortissimo*, dando a sensação de uma desintegração da noção de alturas e do próprio instrumento. Mas ao final da peça, Ligeti pede trinta segundos de silêncio. Pode parecer uma atitude de reverência, mas tanto faz invocar o valor do ruído como representação das intempéries do século XX quanto traz para quem toca e ouve uma releitura da tradição organística, que muitas vezes é executada com pouca reflexão.

Sei que esse repertório não é uma presença frequente em nossos concertos e que, pela densidade, não são muito adequados para as liturgias em nosso país. Mas pela extrema criatividade das peças, acredito que podem lançar possibilidade de outras formas de se perceber o órgão, mesmo que os hinos e os cantos corais sejam o principal repertório dos organistas brasileiros. O que o emprego do instrumento com outros timbres que aqueles mais conhecidos das flautas ou ainda com outros tipos de acompanhamento (só para citar dois exemplos) pode fazer pela atividade organística no Brasil, não há como prever. Contudo, a tradição aliada a novas formas e linguagens pode contribuir como um elemento a mais na renovação da atividade organística no Brasil.

REFERÊNCIAS

DISSERTAÇÕES, TESES, TCCs E MEMORIAIS

ALMEIDA, E.O.S. *A música evangélica do movimento pentecostal em Goiânia como fenômeno contemporâneo*. 2010. 133p. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

ALMEIA, M.A. “*Música brasileira na liturgia*”: obra, contexto e produto. 2014. 123 p. Tese (Doutorado) — Unesp, São Paulo.

AMSTALDEN, J.C.F. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. 2001. 198p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo.

BATISTA, G.S. *Os órgãos de tubos de Guilherme Berner na cidade do Rio de Janeiro*. 2009. 245 p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Unesp.

BRESCIA, M.A. *Catalogue des orgues barroques au Brésil: Architecture et décorations*. 2008. 100 p. Mémoire de Master, Université Sorbonne — Paris IV.

_____. *Catalogue des orgues barroques au Brésil: Architecture et décorations (Fiches)*. 2008. 185 p. Mémoire de Master, Université Sorbonne — Paris IV.

CASTAGNA, P.A. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos Séculos XVI e XVII, Volume 3 (Documentação)*. 1991. 708p. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, D.M. *A música coral na diocese de Santo André pós-Concílio Vaticano II*. 2013. 29 p. Trabalho de conclusão de curso — Instituto de Artes, Unesp.

CUNHA, M.N. “*Vinho novo em odres velhos*.” Um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. 2004. 352p. Tese (Doutorado) — ECA, Usp, São Paulo.

DOLGHIE, J.Z. *Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência gospel e sua influência no culto*. 2007. 356p. Tese (Doutorado) — Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo.

DUARTE, F.L.S. *Música e ultramontanismo* — Possíveis significados para as opções composicionais de Furio Franceschini. 2011. 147p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Unesp, São Paulo.

FATARELLI, U. “*Cantai ao Senhor um Cântico Novo*” — Influência da Teologia da Libertação no canto protestante brasileiro. 2007. 119p. Dissertação (Mestrado) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

FERREIRA, V.A. *Protestantismo e modernidade no Brasil*. 2008. 246p. Tese (Doutorado) — Usp, São Paulo.

KERR, D.M. *Dicionário de organística*. Apresentado ao Instituto de Artes da Unesp como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Livre-Docência. 2006. s/p. Unesp, São Paulo.

_____. *Memorial*. Apresentado ao Instituto de Artes da Unesp como parte dos requisitos para obtenção do grau de Livre-Docência. 2006. 86p. Unesp, São Paulo.

_____. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. 1985. 175p. Dissertação (Mestrado) — Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KERR, S. *História da atividade musical da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo* — Uma fisionomia possível. 2000. 148p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Unesp, São Paulo.

LEÃO, F.S. *A formação litúrgica no Brasil a partir da Sacrosanctum Concilium*. 2010. 170p. Dissertação (Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MARTINOF, E.H.S. *O ensino teológico musical entre os batistas*. 2004. 201p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Unesp, São Paulo.

_____. A música evangélica na atualidade: Algumas reflexões sobre a relação entre religião, mídia e sociedade. *Revista da ABEM*, março de 2010, n. 23, p. 67-74.

MENDONÇA, J.S. *O Gospel é pop: música e religião na cultura pós-moderna*. 2009. 186p. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Unesp, São Paulo.

PAULA, R.R. “*Audiência do Espírito Santo*”: Música evangélica, indústria fonográfica e produção de celebridades no Brasil. 2008. 214p. Tese (Doutorado) — UFRJ, Rio de Janeiro.

PEREIRA, K.A.S. *Lutero e a música: Perspectivas para a pós-modernidade*. 2001. 95 p. (Dissertação) Mestrado — Umesp, São Paulo.

RECK, A.M. *Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: Um estudo de caso no Ministério de Louvor Somos Igreja*. 2011. 144p. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

SANTOS, L. *Liturgia e vida: a vida na celebração dominical da palavra de Deus nos documentos 43 e 52 da CNBB*. 2011. 162p. Dissertação (Mestrado) — PUC-SP, São Paulo.

SILVA, H.C.P. *A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial*. 2014. 530 p. Tese de Doutorado — Instituto de Artes, Unicamp, Campinas.

SILVA, J.M. “*As feias (e os feios) que me desculpem, mas beleza é fundamental*”: O uso contemporâneo da imagem e sua influência na mudança dos paradigmas estéticos utilizados na música “gospel” no Brasil. 2010. 115p. Dissertação (Mestrado) — Umesp, São Paulo.

SIMÕES, J.E.S.R. *Renovação carismática crioula: Uma leitura do papel do Animador Litúrgico na Renovação Carismática Católica em Juiz de Fora sob a luz do Sacrosanctum Concilium 37-39*. 2009. 92p. Dissertação (Mestrado) — PUC-SP, São Paulo.

LIVROS

AGOSTINHO, S. *Comentário aos Salmos (Salmos 101 — 150)*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008. 1172p.

ALTANER, B.; STUIBER, A. *Patrologia — Vida, obras e doutrina dos padres da Igreja*. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2010. 445p.

ASSMANN, A. *Cultural memory and western civilization*. Nova York: Cambridge University Press, 2011. 410p.

ASSMANN, J. *Cultural memory and early civilization*. Nova York: Cambridge University Press, 2011. 319p.

AUDSLEY, G.A. *The art of organ building*. V. 1. Mineola: Dover, 1965. 600p.

BASURKO, X. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005. 254p.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 257 p.

_____. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012. 325 p.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 258 p.

BENVENUTI, A. A instrução e os novos centros de cultura. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 150-157.

_____. O monarquismo. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 212-221.

BISOGNO, A. Cultura cristã, artes liberais e saberes pagãos. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 335-340.

_____. O monaquismo insular e a sua influência na cultura medieval. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 341-344.

BOWER, C. The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Th. *The Cambridge History of Western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 136-167.

CANTARELLA, G.M. Filosofia e monaquismo. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, s/d, p. 345-353.

CEVASCO, M.E. *Dez lições sobre estudos culturais*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, s/d. 188p.

CONSTITUIÇÃO SACROSANCTUM CONCILIUM SOBRE A SAGRADA LITURGIA. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 107-154.

DE FILIPPIS, R. Boécio: o saber como veículo transmissor de uma civilização. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 329-334.

DOCUMENTOS HISTÓRICOS. V. 36. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 1937.

DOCUMENTOS DA CNBB. *Pastoral da música litúrgica no Brasil*. 7. ed. Documentos da CNBB 7. São Paulo: Paulinas, 2010. 37 p.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 204p.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 387p.

- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2012. 215p.
- HAHN, C.J. *História do culto protestante no Brasil*. 2. ed. São Paulo: ASTE, 2011. 462p.
- INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS SOBRE A MÚSICA SAGRADA E A SAGRADA LITURGIA. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 61-105.
- INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS MUSICAM SACRAM SOBRE A MÚSICA NA SAGRADA LITURGIA. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 155-178.
- FOLEY, E. Liturgical music: a bibliographic essay. In: LEAVER, R.A.; ZIMMERMANN, J.A. (eds.). *Liturgy and music — Lifetime learning*. Minnesota: The Liturgical Press, 1998, p. 411-452.
- GRASCO, G. *Chiesa e arte — Documenti della chiesa testi canonici e commenti*. Milão: San Paolo, 2001. 509p.
- GUILLOU, J. *L'orgue — Souvenir et avenir*. Lyon: Symétrie, 2010. 305p.
- HENNION, A. *La passion musicale — Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993. 407p.
- JOÃO PAULO II. Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no centenário do Motu Proprio Tra le Sollecitudini sobre a música sacra. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 179-193.
- JOÃO PAULO II. *Carta do Papa João Paulo II aos artistas*. São Paulo: Loyola, 1999. 22p.
- JUNGSMANN, J.A. *Missarum Sollemnia — Origens, liturgia, história e teologia da missa romana*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2010. 965p.
- KERR, D.M. *Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Anablume, 2001. 318p.
- _____. *Organistas, organeiros e órgãos — Crônicas sobre a história da música no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 278p.
- KROEBER, A.L.; KLUCKHOHN, C. *Culture: a critical review of concepts and definitions*. Nova York: A Vintage Book, s/d. 438p.

LUCCIARDELLO, P. A cultura dos mosteiros e a literatura monástica. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 471-478.

MAÇANEIRO, M. *O labirinto sagrado — Ensaio sobre religião, psique e cultura*. São Paulo: Paulus, 2011. 247p.

MANOEL, I.A. *O pêndulo da história — Tempo e eternidade no pensamento católico (1800-1960)*. Maringá: EDUEM, 2004. 157 p.

MARASCHIN, J. *A beleza da santidade — Ensaio de liturgia*. São Paulo: ASTE, 1996. 167p.

_____. *Da leveza e da beleza — Liturgia na pós-modernidade*. São Paulo: ASTE, 2010. 161p.

MENDONÇA, A.G. Protestantismo brasileiro, uma breve interpretação histórica. In: SOUZA, B.M.; MARTINO, L.M.S.M. (orgs.). *Sociologia da religião e mudança social — católicos, protestantes e novos movimentos religiosos no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008, p. 49-79.

MENGER, P.-M. *Le paradoxe du musicien*. Paris: Flammarion, 1983. 396p.

MOTA, C.G. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1978. 303p.

NASCIMENTO, J.P. *Abordagens do pós-moderno em música — A incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 173p.

PARODI, M. Agostinho de Hipona. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 310-319.

PANTI, C. A música na cultura cristã. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 722-727.

_____. Boécio e a ciência da música. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfragide: D. Quixote, 2012, p. 727-731.

PERROT, J. *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIe siècle (Étude historique e archéologique)*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965. 434p.

- PIO X. *Motu proprio Tra le sollecitudini sobremúsica sacra*. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 11-22.
- PIO XI. *Constituição apostólica Divini cultus sobre liturgia, canto gregoriano e música sacra*, IN *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 23-34
- PIO XII. *Encíclica Musicae sacrae disciplina sobre a música sacra*. In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulus: Paulus, 2005, p. 35-60.
- PUTERMAN, P. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 118p.
- REBOUD, R. *Gli strumenti musicali e il culto cristiano*. Atti del Convegno di Friburgo, 1966 (Atti della settimana internazionale de musica sacra, Friburgo, 1965). Elle di CI: Torino-Leumann, 1966, p. 227-244.
- SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2010. 357p.
- SARTORI, D.; TRIACCA, A.M. (orgs.). *Dicionário de liturgia*. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2009. 1293p.
- SCHIAVI, L.C. O espaço sagrado do cristianismo. In: ECO, U. *Idade Média — Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. 2. ed. Alfagride: D. Quixote, 2012, p. 584-595.
- SKERIS, R.A. (ed.). *Crux et cithara*. V. 2. Altötting: Alfred Coperath, 1983. 290p.
- STRUNK, O. *Sources readings in music history from Classical antiquity to Romantic era*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1950. 919p.
- TAYLOR, M.C. *About religion — Economies of faith in virtual culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999. 291p.
- TERRIN, A.N. *O rito — Antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004. 448p.
- TERRY, R.R. *Catholic church music*. Londres: Greening & Co., 1907. 216p.
- VV.AA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2011. 2206p.
- VIEIRA, J.A. *Teoria do conhecimento e arte: Formas de conhecimento: Arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008. 135 p.
- ZACHARIAS, J.J.M. *Vox Dei: O simbolismo do órgão no cristianismo ocidental*. São Paulo: Vetor, 2002. 80p.
- WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 380 p.

WEBER, J. O órgão e outros instrumentos na liturgia e sua função hoje. In: *Estudos da CNBB (12): Estudos sobre os cantos da missa*. São Paulo: Paulinas, 1976, p. 169-277.

WIESLI, W. Gli strumenti musicali nel culto. In: *L'arte del popolo celebrante*. Universo Laus, Congresso di Pamplona, 1967. Psalite Sapienter, Pamplona, 28/02-02/09/1967, Torino-Leumann, Elle di Ci, 1967.

ARTIGOS

BOUDREAU, P. Midlife crisis? *U.S. Catholic*, dec. 2005, p. 12-17.

CALDAS FILHO, C.R. O lugar da arte na teologia evangelical latino-americana. *Ciências da Religião — História e Sociedade*, v. 6, n. 1, 2008, p. 76-89.

CARON, S. La pratique du concert de musique sacrée: un nouvel outil de diffusion de la culture religieuse. In: LEFÈBVRE, S. (dir.). *Éducation et transmission du sens*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2009.

CASTAGNA, P. A organização musical na Sé de Salvador: do cantochão à polifonia. Artigo escrito em 1994, não publicado. 43p.

_____. O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do papa Bento XIV. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 4, 2011, p. 1-31.

CHASE, T. The future of the organ building and playing. *The American Organist*, v. 33, n. 3, mar. 1999, p. 84-85.

DE MORAES, G.L.; ABUMANSSUR, E.S. Comunidades emocionais e mídia: uma forma de entender o pentecostalismo brasileiro. *Ciências da Religião — História e Sociedade*, v. 5, n. 5, 2007, p. 10-33.

DE PAULA, R. “Os cantores do Senhor”: três trajetórias em um processo de industrialização da música evangélica no Brasil. *Religião e Sociedade*, v. 27, n. 2, 2007, p. 55-84.

DINIZ, Pe. J.C. Músicos pernambucanos do passado. *Universidade de Pernambuco*, Recife, 1969-1971.

_____. Velhos organistas do passado (1559-1745). *Universitas*, 1971, n. 10, p. 5-42.

_____. Um organista do Rio de Janeiro. *Caderno de música*, 1982, n. 12, p. 11-12.

DOLGHIE, J.Z. O Gospel da Renascer em Cristo e suas relações com o campo protestante brasileiro. *Ciências da Religião — História e Sociedade*, a. 3, n. 3, 2005, p. 67-101.

_____. Novos paradigmas em comunicação e cultura para análise do mercado do cântico evangélico. *Revista Eletrônica de Ética e Cidadania*, v. 1, dez. 2005, p. 66-82.

Disponível em:

<http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes_artigos/dolghie_5.pdf>.

ESUDOS DA CNBB (87). *A sagrada liturgia 40 anos depois*. São Paulo: Paulus, 2003. 118p.

FAGGIOLI, M. *Quaestio disputata — Sacrosanctum Concilium* and the meaning of Vatican II. *Theological Studies*, 71, 2010, p. 437-452.

GIBSON, M.T. Boethius in the Caroligian schools. *Transactions of the Royal Historical Society*, v. 32, 1982, p. 43-56.

GUTIÉRREZ-MARTIN, J.L. Forma, liturgia y nihilism. En torno al cincuenta aniversario del concilio Vaticano II. *Scripta Theologica*, v. 43, 2011, p. 701-723.

HANSEN, E.A. Professional Concern Forum — The future of the profession (Audiences, Culture, and responsibilities). *The American Organist*, v. 29, n. 12, dec. 1995, p. 28-30.

JUNGBLUT, A.L. A salvação pelo rock: Sobre a cena “underground” dos jovens evangélicos no Brasil. *Religião e Sociedade*, v. 27, n. 2, 2007, p. 144-162.

KELLEHER, M. Liturgy and social transformation: Exploring the relationship. *U.S. Catholic Historian*, v. 16, n. 4, p. 58-70.

KERR, D.M. A atividade organística no Brasil Colônia: organistas, compositores, construtores. *Encontro de Musicologia*. Facultad de Artes y Educación Física, Universidad de Chile, Santiago, 2003, p. 1-11.

KERR, D.M.; CARVALHO, A.R. A pesquisa sobre órgão no Brasil: estado da arte. *Per Musi (Revista Acadêmica de Música Pós-Graduação UFMG)*, n. 12, jul./dez. 2005, p. 25-38.

KRESTEFF, A.D. Musica disciplina and musica Sonora. *Journal of Research in Musical Education*, v. 10, n. 1, 1962, p. 13-29.

LABOUNSKY, A. The new organists — The future: from where will they come? *The American Organist*, v. 29, n. 7, jul. 1995, p. 33.

MENDONÇA, J.S. O evangelho Segundo o gospel: mídia, música pop e neopentecostalismo. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 1, 2008, p. 220-249.

OLSAVICKY II, R.G. The Church Growth Movement and its impact on 21st Century worship. *The American Organist*, apr. 2007, p. 72-78.

PRADO JUNIOR, S.A.; ZACHARIAS, J.J.M. *Perfil dos organistas no Brasil: Um estudo piloto e exploratório*, 2015, 13 p. [Artigo não publicado]

PINHEIRO, M.L. Música, religião e cor — Leitura da produção de black music gospel. *Religião e Sociedade*, v. 27, n. 2, 2007, p. 163-180.

VOGELS, D. Professional concerns forum — Preventing job creep. *The American Organist*, v. 29, n. 7, jul. 1995, p. 31-32.

WILLAIME, J.-P. Attitudes protestantes face aux médias. *Ciências da Religião — História e Sociedade*, a. 1, v. 1, 2003, p. 29-47.