



COSMOVISÃO, RELIGIÃO E ARTE: CORRELAÇÕES E APLICABILIDADES NA MÚSICA CRISTÃ

COSMOVISIÓN, RELIGIÓN Y ARTE: CORRELACIONES Y APLICABILIDADES EN LA MÚSICA CRISTIANA

Cristiano Nickel Junior¹
André Felipe Klassen²

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é promover um diálogo entre a teoria de Paul Tillich, sobre estilo e conteúdo em arte e religião, e seus desdobramentos delineados e intrínsecos à manifestação artística na cultura, que transcende os limites da arte como submissa à religião e sua aplicabilidade na arte musical, seja ela sacra ou não. A metodologia de pesquisa é bibliográfica e análise de obras de arte e músicas. Em primeiro lugar apresentaremos, dentro da Teologia da Criação, os desdobramentos do mandato cultural e as relações entre elementos internos (culto) e externos (cultivo) da cultura. Em seguida, adentraremos aos elementos fundamentais da arte: forma e conteúdo, bem como as implicações em música. Posteriormente, utilizaremos o método de correlação, proposta por Paul Tillich, no que tange à arte e religião: arte como estilo não religioso, conteúdo não religioso. Analisaremos o embate estético entre a arte sacra e a arte popular por meio da categoria desenvolvida por Umberto Eco, a saber, os apocalípticos e integrados. Pode-se concluir que a utilização da música sacra na liturgia tem muito a ver com o estilo e com a cultura da comunidade religiosa, ou com o estilo utilizado pelos ministros de louvor, às vezes diferente do estilo implantado e consolidado pela igreja. Nesse sentido, podemos ver as transformações culturais e sociais em que se considerava fora da estrutura sacra,

¹ Licenciado em Música pela UNESPAR. Especialista em Teologia Aplicada pela Faculdade Fidelis. cursando Licenciatura em Letras Português/Espanhol pela UEPG. Presbítero da Igreja Presbiteriana Independente do Itaquí, em Campo Largo. Docente do curso de Bacharelado em Teologia pela Faculdade Fidelis. cristiano.nickel@fidelis.edu.br.

² Bacharel em História pela UFPR. Bacharel e Mestre em Teologia pela FABAPAR. Pastor na Igreja Família Cristã Menonita, em Curitiba. Docente do curso de Bacharelado em Teologia pela Faculdade Fidelis.

adentrem à mesma. A probabilidade dessa mudança paradigmática acontecer depende da legitimação ou não dos apocalípticos ou dos integrados.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Cosmovisão. Religião. Música. Paul Tillich.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es promover un diálogo entre la teoría de Paul Tillich, sobre el estilo y el contenido en el arte y la religión, y su desdoblamiento esbozado e intrínseco a la manifestación artística en la cultura, que trasciende los límites del arte como sumiso a la religión y su aplicabilidad en arte musical, sea sagrado o no. La metodología de investigación es bibliográfica y de análisis de obras de arte y música. En primer lugar, presentaremos, dentro de la Teología de la Creación, el despliegue del mandato cultural y las relaciones entre elementos internos (culto) y externos (cultivo) de la cultura. Luego, profundizaremos en los elementos fundamentales del arte: forma y contenido, así como las implicaciones en la música. Posteriormente, utilizaremos el método de la correlación, propuesto por Paul Tillich, respecto al arte y la religión: el arte como estilo no religioso, contenido no religioso. Analizaremos el choque estético entre arte sacro y arte popular a través de la categoría desarrollada por Umberto Eco, a saber, lo apocalíptico e integrado. Se puede concluir que el uso de la música sacra en la liturgia tiene mucho que ver con el estilo y la cultura de la comunidad religiosa, o con el estilo utilizado por los ministros del culto, a veces diferente al estilo implantado y consolidado por la iglesia. En este sentido, podemos ver las transformaciones culturales y sociales en las que se consideraba fuera de la estructura sagrada, entrando en ella. La probabilidad de que ocurra este cambio de paradigma depende de si se legitiman o no los apocalípticos o los integrados.

PALABRAS CLAVE: Arte. Cosmovisión. Religión. Música. Paul Tillich.

INTRODUÇÃO

Atualmente, diante dos pressupostos da cosmovisão pós-moderna, vive-se o relativismo e a indefinição dos limites epistemológicos dos sistemas integrados: o Estado, a família, a igreja, as instituições públicas, a cultura, a arte, a religião, entre outros. No âmbito das manifestações religiosas e das manifestações artísticas, é possível verificar suas relações ou correlações? Elas são concomitantes ou dissonantes? Qual é o papel da arte no escopo do mandato cultural, em que Deus imprime em sua Criação a possibilidade de se transformar e desenvolver em uma cultura? A cultura, como cultivo e culto desponta para uma cosmovisão? A arte em sua forma e conteúdo, abrilhanta ou ofusca as possibilidades de se sacralizar?

O objetivo desta pesquisa é promover um diálogo entre a teoria de Paul Tillich, sobre estilo e conteúdo em arte e religião, e seus desdobramentos delineados e intrínsecos à manifestação artística na cultura, que transcende os limites da arte como submissa à religião,

bem como sua aplicabilidade na arte musical, seja ela sacra ou não. A metodologia de pesquisa é bibliográfica.

Em primeiro lugar apresentaremos, dentro da Teologia da Criação, os desdobramentos do mandato cultural e as relações entre elementos internos (culto) e externos (cultivo) da cultura. A arte, em sua forma e conteúdo, se correlaciona com os pressupostos do mandato cultural, independente da obediência ou desobediência a Deus. Em seguida, adentraremos aos elementos fundamentais da arte: forma e conteúdo, bem como as implicações em música. Em seguida, utilizaremos o método de correlação, proposta por Paul Tillich, no que tange à arte e religião: arte como estilo não religioso, conteúdo não religioso; e arte como estilo religioso e conteúdo religioso. Analisaremos o embate estético entre a arte sacra e a arte popular por meio da categoria desenvolvida por Umberto Eco, a saber, os apocalípticos e integrados.

Pode-se concluir que esta pesquisa trouxe esclarecimento acerca das músicas da cultura gospel (arte religiosa) que estão substituindo os hinários e cânticos congregacionais nas liturgias (arte sacra), porque a liturgia está passando por um processo de transformação cultural.

1 SOBRE O MANDATO CULTURAL, CULTURA, CULTIVO E CULTO

Cultura é o modo que cada grupo se relaciona entre si e o meio em que vive. Há elementos externos (alimento, vestimenta, abrigo, sobrevivência, desenvolvimento social, etc) e elementos internos como signos, significados e cosmovisões (GONZÁLEZ, 2011). Tanto os elementos internos como os externos estão incluídos no mandato cultural (Gn 1.26), em que Deus ordena a usar todos os tipos de atividade cultural a serviço dele. Wright (2012) chama isto de elemento dinâmico da imagem de Deus, refletida em sua criação conforme a nossa ocupação nela, em que se pode desenvolver o potencial não revelado na agricultura, na arte, na música, no comércio, na política, no estudo acadêmico, na vida familiar, na igreja, no lazer, etc.

González (2011), ao se referir sobre cultura e criação, destaca as similaridades semânticas da raiz *cult* – cultura, cultivo e culto. Cultivo e culto são elementos evidentes na narrativa de Gênesis. Desde os primórdios, a humanidade recebe de Deus uma comissão – cultivar o jardim e ser senhora sobre o restante da criação. Esse domínio deve ocorrer conforme à imagem e semelhança de Deus no sentido de que a criatividade e os esforços humanos em governar o mundo demonstrem a boa criação de Deus.

Nesse sentido, todo o trabalho e desenvolvimento cultural (cultivo) é uma expressão de adoração (culto) que pode refletir o amor ou rebeldia pelo Criador. González (2011, p. 46)

observa que o cultivo e o culto são alicerces da cultura, porque “em toda cultura dois elementos andam juntos: as técnicas para dirigir o mundo - o cultivo - e o modo como se entende esse mundo — o culto”. Se a cultura se relaciona com o cultivo porque este é o modo como um grupo social enfrenta os desafios e oportunidades de seu ambiente, relaciona-se também com o culto porque esta é a maneira como esse mesmo grupo social interpreta e dá sentido à vida e ao mundo.

Como cultivo, a cultura se defronta com o ambiente (meio ambiente, instituições, grupos) e o enfrenta por meio das transformações que lhe é inerente: matéria prima em objeto de uso, criatividade artística, produção de conhecimento, etc; como culto, a cultura interpreta o que se cultiva, dando sentido à essa produção.

A arte como cultivo é a resposta do “como se faz”; a arte como culto é a resposta do “por que” se faz. A arte é tanto cultivo como culto, é tanto uma produção cultural como uma antenna da sociedade, em que se capta a cosmovisão de determinado contexto histórico, cultural, político e filosófico. Em outras palavras, a arte como cultivo é a produção, é o ato de dar forma: uma sonata, uma obra de arte, um projeto arquitetônico, uma peça de Goethe. Ao mesmo tempo, a arte como culto se apresenta por meio do que se chama conteúdo: mensagem emocional e expressão do estado de espírito do artista (ROOKMAAKER, 2001).

2 ARTE E COSMOVISÃO

Esta é a ponte entre o terreno e o sagrado, construída muitas vezes com os tijolos da arte. Porque ela é o encontro certo, mas misterioso, entre a verdade e a beleza, que se confundem no território sublime da sensibilidade e aproximam a arte da comarca das religiões e sua relação com Deus (TOLSTÓI, 2019, p. 8)

A arte como cultivo (forma) e culto (conteúdo) é o resultado dos pressupostos afetivos de uma cosmovisão. Nesse sentido, são conceitos importantes para a compreensão do papel da arte e da religião, bem como o papel da arte na religião. Sobre isto, Hegel observa que:

Esse desenvolvimento é em si mesmo espiritual e universal, visto que a sequência de concepções definidas pela visão de mundo [*Weltanschauungen*], como a consciência definida, mas abrangente, da natureza, do homem e de Deus, confere a si mesma uma forma artística’. Isso sugere que uma cosmovisão e sua expressão na arte serão diferentes em diferentes épocas históricas [...]. A sequência de diferentes religiões dá origem a uma sequência de diferentes formas de arte. A arte é de fato invocada para representar a essência interior do conteúdo de um dado período (HEGEL apud NAUGLE, 2017, p. 89).

Hegel afirma que a arte e a religião são campos epistemológicos que fornecem aos seus receptores um conteúdo que denota o espírito da época. Conhecer uma manifestação religiosa

e uma arte, em sua forma e conteúdo, significa conhecer a essência interior de uma cosmovisão de determinada sociedade ou período histórico-cultural, em seus pressupostos cognitivos, afetivos e avaliadores (HIEBERT, 2016; NAUGLE, 2017).

Rookmaaker (2018, p. 172) afirma que o “artista é um profeta [...] por isso a arte revela a realidade real, a realidade humana”. A manifestação artística pode ser uma ferramenta muito útil para interpretar realidades e identificar uma cosmovisão de uma determinada época. Por exemplo, a arte renascentista de Michelangelo e Botticelli é pautada na realidade, equilíbrio e proporção tal como a cosmovisão da época, o Renascimento. O realismo de Courbet, Manet e Millet revelam a ineficácia de um sistema econômico e as consequências que a Revolução Industrial permeou na realidade social europeia (GOMBRICH, 1999). As vanguardas artísticas de Juan Miró, Paul Klee, a experimentação musical do dodecafonismo de Schönberg e Alban Berg e a desconstrução abstracionista em Jackson Pollock revelam muito da cosmovisão do século XX, como a descontinuidade e o derretimento das grandes narrativas como Estado, família, e outras instituições que perderam sua solidez, durante a 1ª e 2ª Guerra Mundial (BAUMAN, 2001, ROOKMAAKER, 2018).

Tolstói (2019, p. 55) destaca que “Deus se manifesta na natureza e na arte sob a forma de beleza. Deus se expressa de duas maneiras: no objeto e no sujeito, na natureza e no espírito”. Ou seja, a beleza é a ideia que brilha através da matéria. Apenas o espírito e tudo que participa dele é verdadeiramente belo e, portanto, a beleza da natureza é meramente um reflexo da beleza própria do espírito: o belo tem somente conteúdo espiritual. Essa abordagem, mesmo que alegórica, denota um aspecto da revelação geral em que se vê alguns atributos de Deus pela natureza e pela arte. Entretanto, é perigosa essa visão, pois seria inconveniente perceber Deus em uma obra de Marcel Duchamp como *A fonte* (1917), uma obra em que o material é um urinol de ponta cabeça. Nesse caso, esse tipo de arte demonstra a triste situação estética do homem, ocasionado pela Queda.

Hegel entende que a “vocação da arte é exhibir o espírito da época. As formas de ver o mundo são tecidas na arte e reveladas por ela” (NAUGLE, 2017, p. 90). Tolstói (2019, p. 54-55) entende que

a arte é o produto ou consequência de uma visão de mundo na qual o sujeito se torna seu próprio objeto, ou o objeto seu próprio sujeito. A beleza é a representação do infinito dentro do finito. E a principal característica da obra de arte é a infinidade inconsciente. A arte é a união do subjetivo com o objetivo, da natureza com a razão, do inconsciente com o consciente. E, portanto, é o mais alto meio de conhecimento.

Pressupondo arte como cultivo (forma) que denota aspectos de uma cosmovisão (conteúdo), se faz necessário compreender a relação entre arte e religião. Isso esclarecerá o papel da arte no contexto cristão e evangélico e procurará apontar os embates entre arte sacra (religiosa) e arte profana. Toda ação humana e, portanto, todo o trabalho criativo dos artistas, sua atividade como positivadores proeminentes, bem como sua fé, encontra sua raiz mais profunda numa escolha religiosa de posição, que se concretiza numa visão de mundo (ROOKMAAKER, 2018).

2.1 FORMA E CONTEÚDO EM ARTE

Kandinsky (2016, p. 33) aponta que o artista ama a forma porque ela é um meio para exprimir um conteúdo, “uma forma sem conteúdo está morta”. O artista está inserido em um contexto de inúmeras variáveis e paradigmas que o cercam para produzir sua arte. A mensagem estética — Artes Visuais, Literatura, Teatro, Dança, Música, Cinema — “torna-se autorreflexiva, comunica igualmente sua organização física [...]. Na arte, forma e conteúdo são inseparáveis” (ECO, 2015, p. 238). Nesse sentido, é possível distinguir os dois planos e suas especificidades.

Paul Klee (2014, n.p.) apresenta algumas concepções que o artista usa para a sua produção no que concerne à forma e conteúdo:

Tem de haver alguma região comum aos espectadores e aos artistas, na qual é possível uma aproximação mútua, e onde o artista não precisa aparecer como algo à parte, mas sim como uma criatura que, como os senhores, foi lançada sem aviso num mundo multiforme e, como os senhores, tem que achar seu caminho, por bem ou por mal. O que diferencia o artista dos senhores é o fato de ele lidar com a situação usando seus próprios meios, e com isso às vezes acabar sendo mais feliz do que aquele que não é criador, que não alcança a salvação contida na criação de formas reais. (KLEE, 2014, n.p.)

O artista, dando atenção ao mundo multiforme e plural, precisa entrar nesta visão de mundo e encontrar o caminho para a sua produção artística, por meio de uma questão paradigmática: ele está inserido em um contexto social, político, cultural e social em que o define em uma cosmovisão e traduz esse contexto em formas estéticas, como a música, artes visuais, cinema, fotografia, etc.

Klee (2014) utiliza a metáfora da raiz da árvore para esclarecer os limites da forma e do conteúdo. A copa da árvore é o aspecto da obra pronta, que é visível e perceptível no espaço e no tempo. O artista é a conexão entre a copa da árvore e sua raiz, o tronco da árvore. Tudo o que ele faz é encaminhar aquilo que vem das profundezas da terra, em que o mesmo não serve

e nem domina, apenas comunica. “A copa da árvore não pertence ao artista, apenas passa por ele. Dessa raiz afluem para o artista as seivas vitais que vão passar através dele e através de seus olhos [...] ele ocupa o lugar do tronco” (KLEE, 2014, n.p.).

Pressupõe-se que o conteúdo é a raiz que capta o conteúdo que está no mundo (valores, ética, pressupostos filosóficos, paradigmas estéticos, situações históricas, crises, etc). A copa da árvore é a forma que se traduz e se coloca ao observador. Essas formas são como as diferentes folhas e configurações de uma árvore. A raiz (que capta o conteúdo), o caule (o artista) e a copa da árvore (formas estéticas) compõem o todo de uma obra de arte.

2.1.1 Forma e Estilo

Forma é a “disposição ou organização geral de uma obra de arte. É resultante do uso dos elementos da arte, dando-lhes ordem e significado por meio de princípios de organização”. (OCVIRK et al., 2014, p. 9).

Para Kandinski (2014, p. 32-33), forma é o exterior de uma concepção interior do artista que traduz essas impressões em arte: uma música, uma pintura, etc. A forma é sempre pessoal e relativa, ao mesmo tempo em que está sujeita à uma cosmovisão ou paradigma do tempo e espaço.

Entenda-se que estilo e forma são similares e intercambiáveis nas propostas dos teóricos da Arte. O estilo é um pressuposto estético, definidor de configurações de forma, que aponta para uma constância artística, estética (Barroco, Renascimento, Romantismo) ou cosmovisão (antropocentrismo, naturalismo, niilismo, existencialismo, etc). Para Coli (2017, n.p.):

Numa obra existe um certo número de construções, expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma interrelação de constantes formais no interior da obra de arte. (COLI, 2017)

O estilo é o modo em que as normas estéticas são positivadas em determinado momento. É uma exigência normativa requerida por uma obra de arte em um período particular (ROOKMAAKER, 2018, p. 64). Em música, p.e., há diversos estilos que caracterizam determinada época. São características intrínsecas no campo da estética musical, harmonia, instrumentação. Alguns estilos: Renascimento, Classicismo, Romantismo, Música do Século XX, Música Contemporânea, Música Popular, etc.

2.1.2 Conteúdo

O conteúdo de uma obra é uma manifestação do modo de ver o mundo expressado pelo artista, que traduz em sua forma, como possibilidade de conduzir o discurso sobre as relações entre arte e o mundo. “A arte conhece o mundo através das próprias estruturas formativas dela que, portanto, não constituem seu momento formalista, mas seu verdadeiro momento de conteúdo” (ECO, 2015, p. 222).

O conteúdo é produzido por meio de uma finalidade interior. Essa finalidade é o pressuposto afetivo da cosmovisão do artista em que cada época, situação social, cultural e ideológica lhe confere um conteúdo a ser transmitido pela forma. Kandinsky chama esse pressuposto afetivo de conteúdo espiritual em que cada época se apresenta sob diversas formas.

Cada época possui um conteúdo espiritual que lhe é próprio. Para contribuir para a arte com um elemento de valor, o pintor deve, portanto, exprimir o conteúdo espiritual da sua época – ou da época que há de vir –, o qual será necessariamente diferente e, por consequência, traduzir-se-á numa forma forçosamente diversa das que já existem. Mas este novo conteúdo deve ser expresso através de formas «convincentes»[sic]. (KANDINSKY, 2014, p. 66)

Conteúdo é a mensagem afetiva e emocional do artista em que se expressa na obra da arte e que o receptor a interpreta. Um exemplo dessa dimensão afetiva são as artes de vanguardas durante a primeira metade do século XX. Umberto Eco (2015) aponta, em seu livro “Obra aberta”, o problema do conteúdo apresentado nas obras de vanguardas do século XX, como o Dadaísmo, o Cubismo e o Abstracionismo Geométrico. Essas obras de arte possuem um conteúdo aberto, em que há uma pluralidade de significados que tendem à ambiguidade. O intérprete da obra de arte, nesse sentido, participa ativamente do fim a que se destina a obra de Arte.

No aspecto da arte musical, o conteúdo é desenvolvido por um indivíduo (compositor, artista, dramaturgo, diretor, poeta, etc) que participa de um contexto histórico. Tal contexto aponta o espírito da época em que o artista a assimila passivamente ou criticamente.

2.1.3 Forma e Conteúdo em Música

Para compreender a forma e conteúdo na música ocidental, é necessário desenvolver um breve panorama de sua história, destacando questões e transformações nas estruturas formais e contedistas.

Na Antiguidade Clássica até a Alta Idade Média (séc. V a.C.—c. 1000 d.C.), não existia a noção de compositor musical. Nesse período, há o desenvolvimento das notações musicais e de uma teoria musical filosófica. Na igreja da Alta Idade Média, a música era estritamente vocal (SCHREIBER, 2021, p. 83). As obras eram recitais de textos bíblicos, orações e demais textos litúrgicos. Candé (1994, p. 27) afirma que a música nesse período foi “a manifestação de uma cultura coletiva, mas a comunidade delegou seu exercício a categorias especializadas”. Esses especialistas eram teóricos, compositores e responsáveis pelos repertórios das missas. A forma musical vocal era chamada de cantochão ou canto plano – um conjunto de melodias latinas da liturgia cristã do Ocidente. Guido D’Arezzo, monge beneditino, por meio da *composição Hino a São João*, desenvolveu as 7 notas musicais como se conhece hoje, que foram tiradas das sílabas iniciais do hino (SCHREIBER, 2021).

A partir do séc. IV, a comunidade que participava dos cantos congregacionais, deixa para os coros e solistas. Nos mosteiros, os coros de meninos, os *castrati*, (meninos castrados), desempenhavam a performance de vozes “femininas”, ou seja, contralto e soprano, uma vez que as mulheres não podiam cantar, pois atrapalhavam os homens por causa da distração ou incitação à sensualidade (CANDÉ, 1994).

Na Baixa Idade Média (1000—1500), surge a polifonia (vários sons), e a pauta musical (partitura) com as figuras rítmicas e notação precisa dos sons; o compositor é valorizado. A música religiosa continuava vocal, e a música profana usava diversos instrumentos: gaita de foles, violas de corda, alaúdes, flautas e órgão. As principais formas musicais eram as missas e motetos, gêneros musicais que usavam textos distintos para cada voz (SCHREIBER, 2021).

A partir da reforma religiosa e Renascimento (c. 1500—1600), desenvolve-se a música coral, e a música instrumental assume lugar nas liturgias. E ainda, surge a impressão musical e o mercado editorial. Nesse período, muitas composições eram acompanhadas de instrumentos musicais e danças como pavana e galharda (SCHREIBER, 2021).

Com a Reforma Protestante, Lutero inicia a missa em língua vernácula, ou seja, o alemão, em que as pessoas começam a entender as Escrituras em sua própria língua, bem como os corais e motetos eram cantados em seu estilo e linguagem (DUCK, 2012). O coro foi uma das grandes transformações litúrgicas no culto luterano. Para Candé (1994, p. 388), Lutero bebeu de três fontes musicais para a sua composição: “o canto litúrgico romano; os cânticos populares (*Geisslerlieder*) e as canções profanas (goliardos). Calvino, por sua vez, não era compositor, mas compreendia que o canto era um fator de enriquecimento espiritual que “tinha grande força e vigor para comover e inflamar o coração dos homens” (CANDÉ, 1994, p. 389).

Embora existam algumas diferenças tanto Lutero quanto Calvino possibilitaram que a música se desenvolvesse com características modernas, absorvendo elementos culturais da população de suas igrejas. A adoção de melodias populares para a realização de composições musicais que aplicavam técnicas modernas deu à música luterana e à calvinista uma integração com a música do povo e com o pensamento musical da época” (CANDÉ, 1999, p. 389-390)

Essa afirmação de Candé permite refletir sobre o famoso embate entre a música erudita e a música popular. A erudição e pensamento musical somado com a as polifonias e música popular das camadas populares tenderam a ser mais concomitantes do que divergentes, assunto este que será explanado mais adiante nesta pesquisa.

No Barroco (c. 1600—1750), surge a ópera e o desenvolvimento mais efetivo da música instrumental. Surgem os instrumentos de teclado e uma sistematização dos instrumentos de orquestra (sopros, cordas, percussão). As formas musicais eram o concerto (música para orquestra); sonata (pequeno conjunto musical) e uma sincronia entre a música vocal e instrumental (danças, óperas, cantatas, duetos, árias e recitativos) (SCHREIBER, 2021).

Durante o período do Classicismo (c. 1750—1810), o artista musical que antes era servo da nobreza, passa a ser um agente livre. A música clássica, antes elitizada, se tornou acessível por meio de concertos públicos e orquestras municipais na Europa (SCHREIBER, 2021). Nesse período, ocorreu o grande avivamento que aconteceu na Inglaterra e EUA no séc. XVIII. Wesley modificou o estilo de culto de maneira significativa. “Wesley organiza grupos pequenos para estudar a Bíblia em comunidade, ouvir pregações dos leitos, cantar com alegria e servir os pobres” (BASDEN, 2006, p. 17). Nesse sentido, surgem os hinos evangelísticos. Estes hinos mostram que a pessoa precisa tomar uma decisão a favor ou contra Jesus. (DUCK, 2012).

No Romantismo (séc. XIX), com as vanguardas e revoluções culturais e artísticas na Europa, verifica-se um avanço nas técnicas de composição, das pequenas formas musicais, o interesse pela música folclórica e popular. Nesse período, começa uma disparidade entre música clássica e música popular (SCHREIBER, 2021). No meio eclesiástico protestante, a música comunicava a experiência da vida cristã, do indivíduo que escolhe ou não seguir a Cristo, não se enfatizava mais o conhecimento de Deus e o emocional toma proeminência na estética composicional.

Vale ressaltar que o Romantismo foi um período em que o indivíduo ocupa o centro da experiência artística. Esse indivíduo é desesperado por um sentido existencial e por isso busca experiências para sanar esse sentido (GOMBRICH, 1999). Nesse sentido, toda a música (profana ou sacra) acompanha a filosofia e estética do período. Duck (2012, p. 51) conclui que

a partir desse período “o culto deixou de ser voltado para Deus para se voltar ao pecador perdido que precisava de salvação. Em diversos locais no mundo essa ênfase permanece até hoje”.

No Modernismo (séc. XX), há uma busca de novas teorias para compor música além da tradição clássico-romântica; surgem novos instrumentos musicais (eletrônicos e elétricos); a partitura e o concerto clássico perdem espaço para os meios de radiodifusão e para o disco. Há uma concepção de músicas para consumo e entretenimento, formações de bandas e grupos de música popular.

3 CORRELAÇÃO ENTRE ARTE E RELIGIÃO E AS IMPLICAÇÕES NA ARTE MUSICAL

No que tange à arte musical sacra (forma e conteúdo religioso), percebem-se muitos aspectos ruidosos: contexto cultural, cosmovisão pós-moderna, mudanças de paradigmas, questões de ordem estética e artística. Isso possibilita equívocos e erros que fogem do escopo da Escrituras. De que maneira pode-se compreender o limite entre arte e religião? Ou, quais as implicações para que determinada arte, como a música, torne-se sacra? Quais os limites entre a arte profana e a arte sacra?

Paul Tillich, em sua obra “*Escritos selecionados*” (2020), expõe uma importante teoria que busca uma correlação entre arte e religião. Ele expõe quatro maneiras de se referir a esta correlação nas configurações de estilo e conteúdo. Sabe-se que em seus escritos, o teólogo abordou o aspecto estético das artes visuais, no entanto, as proposições servem para as demais artes e sua correlação com a religião.

3.1 ARTE COMO ESTILO NÃO-RELIGIOSO E DE CONTEÚDO NÃO-RELIGIOSO

Essa categoria se refere às experiências cotidianas em que o artista expõe por meio das artes, “em símbolos, tomados de experiência cotidiana, um nível de realidade que não pode ser alcançado de qualquer outra maneira. (TILLICH, 2020, p. 37). É o nível de realidade em que o artista se encontra e se expressa. Essa realidade não é menosprezada, mas valorizada e cultuada. Como cultivo (forma), essa arte denota o valor semiótico da realidade como secular. Parte-se do princípio protestante de que Deus está presente tanto na existência secular (Revelação Geral) quanto na existência sagrada (Revelação Especial). Essa forma de arte é vista de maneira indireta em sentido religioso, ou melhor, no aspecto da Revelação Geral. No campo da música, pode-se exemplificar a composição de Almir Sater e Renato Teixeira, “*Ando devagar*” (1992):

Ando devagar
 porque já tive pressa
 E levo esse sorriso
 Porque já chorei demais

Hoje me sinto mais forte
 Mais feliz, quem sabe
 Só levo a certeza
 De que muito pouco sei
 Ou nada sei.

Não é uma música de estilo religioso e nem apresenta conteúdo religioso. Entretanto, indiretamente, demonstra o sentido de uma vida que viveu por muito tempo e que agora “anda devagar”. Mesmo que não denote algo de sacro, ou de algum tipo de expressão (culto), ocorre a exaltação à experiência e à velhice. O escritor de Eclesiastes abordou o tema sobre velhice: “Lembra-te do teu Criador nos dias da tua mocidade, antes que venham os maus dias, e cheguem os anos dos quais venhas a dizer: Não tenho neles contentamento” (Ec 12.1). Alguns salmos se referem à velhice: “Agora que estou velho, de cabelos brancos, não me abandones, ó Deus, para que eu possa falar da tua força aos nossos filhos, e do teu poder às futuras gerações.” (Sl 71.18) “Não me rejeites na minha velhice; não me abandones quando se vão as minhas forças.” (Sl 71.9).

Ressalta-se que esta categoria artística define o sentido da arte. A arte não serve para pretensões religiosas somente, mas aponta para questões, mesmo que indiretamente, das categorias sagradas. Sobre isto, Tillich (2020, p. 37) observa que:

Se este não fosse o caso, a arte seria desnecessária desde o começo e seria abolida. Mas a arte é necessária. Ela é tão necessária quanto o conhecimento e outras formas da vida espiritual humana. Para cumprir este papel, é necessário que ela se revele em níveis de realidade, mesmo em tais objetos seculares que não são, nem em estilo, nem em conteúdo, religiosos.

A arte como estilo não-religioso e de conteúdo não-religioso problematiza uma questão histórica e teológica: o dualismo. O dualismo é uma cosmovisão dividida que separa a realidade em duas categorias distintas: santo/profano; sagrado/secular; espiritual/ material. A cosmovisão dualista tem

sobreposto sobre a estrutura da criação a questão direcional da obediência ou desobediência. O dualista entende a distinção bem-mal (que realmente é uma questão de obediência ou de desobediência) como uma distinção dentro da estrutura da criação (WALSH E MIDDLETON, 2010, p. 83).

O dualismo confunde estrutura e direção – os indivíduos chamam de estrutura questões que são intrinsecamente direcionais, ou seja, alguns aspectos estruturais são vistos como

irredimíveis, profanos e desobedientes, enquanto outros são santos, sagrados com caráter de obediência. Albert M. Wolters, em sua obra *Criação restaurada* (2006), explica o problema estrutura/direção e como esta afeta a cosmovisão cristã em relação à criação e seu desenvolvimento cultural.

Para Wolters (2006, p. 69), a “estrutura é ancorada na lei da criação, o decreto criacional de Deus que constitui a natureza dos diferentes tipos de criatura”. Direção “designa a ordem de pecado e redenção, distorção ou perversão da criação em Cristo por outro. Qualquer coisa pode ser direcionada [...] para a obediência ou desobediência da lei. (WOLTERS, 2006, p. 69). Essa direção é aplicada aos seres humanos como indivíduos e nos fenômenos culturais.

Por isso é importante compreender a dicotomia estrutura/direção, pois muitas vezes observam-se alguns aspectos ou fenômenos da criação de Deus, identificando como vilão no drama da vida humana e não como uma intrusão da apostasia humana que direcionou uma estrutura para o pecado, pois reduzir a direção à estrutura significa que a dicotomia bem-mal é intrínseca à criação, que revela uma tendência gnóstica, em que o “resultado é que ‘algo’ na boa criação é declarado mau” (WOLTERS, 2006, p. 71).

Exemplo de equívoco entre estrutura e direção é a dicotomia entre música sagrada e secular. A primeira é de ordem santa permissível porque possui forma e conteúdo teológico ou porque obedece a algumas normativas de determinado credo ou religião. A segunda é pecaminosa, deturpada, não-autorizada. Isso leva a um distanciamento da cultura e retroalimenta, p.e., uma indústria (radiofônica e editorial) de músicas “sagradas” ou gospel.

Rookmaaker (2010) entende que a justificativa para arte (como estrutura) é que Deus criou o mundo com o potencial cultural de imaginação e de criação artística. Essa atividade pode ou não glorificar a Deus. Como seres humanos pecaminosos, é possível direcionar a música (e outras artes) para propósitos pecaminosos, que minem a vida, que retroalimentem a autonomia de Deus.

Em Gênesis 4, p.e., percebe-se que os seres humanos direcionam, para o bem ou para o mal, as estruturas criacionais (arte, tecnologia, relacionamentos interpessoais, meio ambiente, etc). Sobre isto, Goheen (2017, p. 37) exemplifica:

A poesia é uma dádiva extraordinária de Deus, e a Bíblia contém muitos cânticos e poemas que desenvolvem a beleza e o poder da linguagem em obediência à ordem divina. Lameque é o primeiro poeta na Bíblia. Mas em seu poema a extraordinária dádiva divina já foi distorcida, deturpada em um instrumento para ameaçar com vingança e violência: “Se Caim há de ser vingado sete vezes, com certeza Lameque o será setenta vezes sete” (Gn 4.23,24). Outra vez, uma dádiva boa (poesia) é usada, mas de um modo que ignora ou nega a regra de Deus para a criação e o seu papel como o Doador.

A arte como estrutura, indiferente de sacra ou secular, tem um lugar na sociedade. Por meio da arte, revela-se o mundo (cultivo), em que ela pode apontar para aquilo que glorifica, ou não a Deus (culto), independente de se o estilo e o conteúdo não são religiosos.

3.2. ARTE COMO ESTILO RELIGIOSO E DE CONTEÚDO NÃO-RELIGIOSO

Rookmaaker (2010, p. 34-34) entende que a arte desempenha um papel fundamental na liturgia da vida, na maneira como se faz as coisas.

A arte também pode dar forma ao nosso descontentamento, nosso desconforto em relação a certos fenômenos. Ela pode dar forma ao protesto. Se feito da maneira certa, ela não deve ser destrutiva ou fragmentar o que é bom” (ROOKMAAKER, p. 32).

Esta categoria é denominada por Tillich (2020, p. 34) de nível existencial. O estilo é religioso porque essa arte aponta para as questões últimas da vida da condição humana. Ao observar a obra *Guernica* (1937) de Picasso, Figura 1., é possível verificar uma série de fragmentos e imagens geometrizadas e desconstruídas, em que não há conteúdo religioso e sacro. Por meio da forma, o senso estético é levado a refletir sobre a questão última da vida: o descaso à vida humana, expressa por uma pintura que faz um recorte histórico do bombardeio no Norte da Espanha (GOMPertz, 2013).

O artista brasileiro Cândido Portinari pintou a obra “*Os retirantes*” (1944), Figura 2, retratando uma família que abandonou sua terra para fugir da miséria e da fome no sertão nordestino. A obra apresenta figuras deformadas e tons de paleta escura denotando o sentimento de desumanidade. O estilo é religioso pelo fato de promover um sentimento de angústia e de revelar o caos do ser humano ante a sua Queda, e conteúdo não-religioso em que as formas e linhas não definem um tema religioso.

Figura 1. Guernica (1937), de Pablo Picasso



Fonte. Pablo Picasso, Guernica, 1937, óleo sobre tela. 351 x 782,5 cm, Museu de Reina Sofia, Madri, Espanha.

Figura 2. Retirantes (1944), de Cândido Portinari



Fonte: Candido Portinari, Retirantes, 1944, óleo sobre tela. 190 x 180 cm, MASP, São Paulo.

3.3 A ARTE DE ESTILO NÃO-RELIGIOSO E DE CONTEÚDO RELIGIOSO

Tillich (2020, p. 45) exemplifica essa categoria ao analisar a obra de Rafael, *Madonna* (1512), Figura 3., obra do período renascentista em que possui um tema religioso (Maria e o menino Jesus no colo): “ela não é religiosa nem no estilo, nem na substância”. Ela fornece,

dentro dos moldes renascentistas, o equilíbrio, a proporcionalidade, o *chiaroscuro*, o *sfumato*, a serenidade dos personagens de acordo com a estética da época, uma estética europeizada não mostrando uma arte sacra ou religiosa (GOMBRICH, 1999). E ainda, quando se observa o retrato da mãe e do filho, não é combinado como o estilo religioso, mas similar a uma grande senhora da corte francesa. Tillich critica veementemente essa categoria de arte:

Isto basta para mostrar que o conteúdo religioso em si mesmo não fornece uma pintura religiosa; e muitas daquelas pinturas que nós encontramos nos magazines das igrejas, nos próprios ícones de papel nas igrejas aos domingos ou, ainda pior, nas salas de reuniões das igrejas ou nos escritórios dos ministros são deste mesmo caráter. Eles têm conteúdo religioso, mas não estilo religioso. Neste sentido, eles são perigosamente irreligiosos, e são algo contra o qual todas as pessoas que entendem a situação de nosso tempo têm de lutar (TILLICH, 2020, p. 46).

Entende-se que a crítica de Paul Tillich é se supervalorizar um conteúdo para que ele seja religioso. No caso da obra de Rafael Sânzio, era atribuir um conteúdo religioso a uma estética não religiosa, em que se destaca aspectos do humanismo e da estética renascentista em detrimento aos valores religiosos e teocêntricos do período anterior, a Idade Média. A partir do século 13, com o início da Pré-Renascença ou *Trecento*, os estilos posteriores (arte renascentista, barroca, neoclássica, etc) estimavam conteúdos religiosos em um estilo não-religioso. “São estilos que descartam a religião e veem mais a interpretação humana que a acolhida do Mistério”. (VILHENA E MARIANI, 2012). No Renascimento, há muitos Cristos, muitas Madonas, muitos Davi; nesse sentido, o artista não tem a finalidade de interpretar a fé ou ser um veículo de fé, o que importa é o valor do artista ou mecenas e não o fim último que é a fé.

Percebe-se, atualmente, esta categoria no fenômeno do *gospel*. “Uma cultura gospel se tornou padrão e com a sua hegemonia foi garantindo uma dominação simbólica homogênea (MENDONÇA, 2014, p. 8). Essa dominação está na música, na moda, no estilo. Camisetas com imagens de Jesus, ou que tenha a escrita “Fé”; carros que têm adesivos “Foi Deus que me deu” ou “É de Jesus”, são aspectos similares.

No que se refere à música, essa categoria *estilo não-religioso*, conteúdo religioso está nas canções de cunho emocional e antropocêntrico. Percebe-se que a forma e o conteúdo, na pauta do AT e NT, bem como na história da igreja, eram músicas de temas teológicos, doutrinários e de ênfase comunitária, em que se prezava pela verticalidade da fé (Deus) e a horizontalidade (amor ao próximo). Hoje, muitas músicas apresentam temáticas de uma vida subjetiva e existencial em detrimento da igreja/comunidade (ÁVILA, 2014, p. 8).

Figura 3 - Madonna (1505), de Rafael Sanzio de Urbino



Fonte: Rafael Sanzio de Urbino, Madonna, 1505, óleo sobre tela. 59,5 x 44 cm, National Gallery of Art, Washington, EUA.

3.3.1 Análise da Música “Faz um Milagre em mim”, de Régis Danese

A música “*Faz um milagre em mim*” (2008) é um exemplo de categoria estilo não-religioso, conteúdo religioso. É uma canção que apresenta o conteúdo religioso, a saber, a história de Zaqueu, descrita em Lucas 19.1-10.

Nessa história, um homem de baixa estatura sobe numa figueira para poder ver Jesus passando. Jesus o avistou e disse que queria ir a casa dele. Zaqueu, então, por influência daquela visita divina, resolve se retratar de suas cobranças indevidas de impostos e doar metade de seus bens aos pobres, além de ressarcir quatro vezes mais a quem ele extorquiu (ÁVILA, 2009).

O compositor inicia a canção afirmando que deseja fazer como Zaqueu, que subiu o mais alto que pôde para chamar a atenção de Jesus. Contudo, a história relatada por Lucas não menciona a intenção daquele homem de ser visto por Jesus, mas apenas de vê-lo. Quem o vê e o chama é Jesus, não por causa da vontade de Zaqueu (WRIGHT, 2019). É possível perceber a

ideia de que o ser humano tem o poder de mover os olhos e a mão de Deus para si mesmo: “Como Zaqueu eu quero subir, o mais alto que eu puder, Só pra te ver, Olhar para Ti, E chamar sua atenção para mim”.

A referida música apresenta um conceito cristão de acordo com o NT, que é a dependência de Deus: “Eu preciso de Ti, Senhor, eu preciso de Ti, Oh! Pai, Sou pequeno demais, Me dá a Tua Paz, Largo tudo pra te seguir”. Entretanto, “Faz um milagre em mim” apresenta uma diferença quanto aos hinos do NT, ainda que esteja falando sobre depender de Deus: a dependência aqui é individual e não comunitária.

Como será exposto, posteriormente, os cânticos cristãos do primeiro século abordavam a vida e a pessoa de Cristo em um contexto comunitário. Nesta canção, a ênfase é na necessidade individual. Já nos hinos neotestamentários, a ênfase é o corpo de Cristo (igreja) e a edificação mútua (E.g: Cl 1.18; Ef 5.19; Cl 3.16; 1Co 14.26) (ÁVILA, 2014, p. 51-52). Músicas com essa estética estão presentes em muitas liturgias de igrejas protestantes de origem histórica e pentecostal. O conteúdo denota um aspecto de conteúdo do Evangelho de Lucas, mas a forma é contrária ao que se propõe nos aspectos litúrgicos e nos moldes do AT e NT; e ainda, hermeneuticamente incoerentes. O individualismo é uma característica de nossa cosmovisão atual, esta música reforça tal característica (o individualismo) que deturpa o sentido do que significa ser humano na concepção das Escrituras.

A canção “*Entra na minha casa*” não possui estilo religioso porque não possibilita uma experiência religiosa ou que denote contrição, adoração e súplica, ou ainda, que se adeque à arte sacra (música para culto). Ela é uma canção que se assemelha a estética do período pós-moderno: canções simplificadas, para fins de consumo, com teor antropocêntrico engendrada na forma musical de acordes em cadências I-IV-V-VI que, segundo Schoenberg (2001), é uma cadência de movimento que empobrece a harmonia.

3.3.2 Sobre a Arte das Massas

Em outro sentido, é necessário discutir o gospel como fenômeno da cultura de massa em que se aponta pontos de aceitação e pontos de objeção. As vantagens da arte para as massas é que ela atinge um amplo setor da sociedade. Há uma democracia e um sentimento de unificação, divulgação de informação e ajudam na contemporaneidade a conhecer outros aspectos; essa arte colabora para a renovação da cultura, fomentando novas maneiras de falar e de se fazer arte (ECO, 2008). Por outro lado, promove a homogeneidade (modelos impostos para impedir o progresso das massas); prejudica a diversidade cultural e artística próprias de

grupos, tradições e etnias; força a submissão à lei da oferta e da procura e não promove modificações na sensibilidade e no gosto das massas.

Vale ressaltar que no aspecto da arte do século XX e XXI, Umberto Eco entende que há duas categorias de interpretação da cultura em que ela se manifesta, ou seja, duas maneiras de ver os aspectos da cultura de massa: os apocalípticos e os integrados. O primeiro assume uma atitude crítica, ativa e de desconfiança sobre qualquer situação que modifique o *status quo* da sociedade, conseqüentemente, sua ação é de conservação dos limites estabelecidos pela própria arte. Entretanto, os integrados não teorizam e não assumem uma postura crítica, apenas atuam, produzem e emitem no cotidiano a mensagem em todos os níveis (ECO, 2008).

A concepção dos apocalípticos é um tipo de arte que está acima da cultura de massa e nessa posição de superioridade realiza julgamentos e preconceitos com o que se produz pelas massas; ou ainda é uma concepção escatológica pessimista do que se produz na cultura. A concepção dos integrados é a de alimentar a cultura de massa e a convida à passividade induzindo ao consumo dos produtos desta cultura.

A arte como estilo não-religioso e conteúdo não religioso é um bom recipiente teórico para se discutir a teoria da cultura das massas proposta por Umberto Eco. Os apocalípticos são as classes de pessoas que optam por não modificar o *status quo*, e que criticam veementemente toda a forma de produção cultural e de massa. Os integrados incentivam e não teorizam os aspectos formais, estéticos e de conteúdos, reproduzindo o que está no cerne da sociedade de consumo. Os apocalípticos negam a possibilidade de transformar a arte de estilo não-religioso e conteúdo religioso como música sacra, música litúrgica; os integrados já estão habituados com a música das massas, e a trata como fenômeno sacro em suas liturgias.

Há um embate histórico-filosófico sobre as diferenças entre música popular ocidental e música clássica ocidental (erudita), subentende-se que nesta última está implícita a música sacra. Entretanto, esses embates apenas polemizam e não chegam a qualquer consenso. A música clássica possui raízes das canções populares e da música instrumental profana europeia medieval. Ao mesmo tempo, a música popular sistematizou e “simplificou” as teorias musicais de alta complexidade do universo clássico. (SCHREIBER, 2021)

A música popular derivou da ascensão político-econômica das massas urbanas, veiculada pelos novos meios tecnológicos – disco, radiodifusão, cinema, plataformas *streaming*. Por ser folclórica e sincrética, a música popular (especialmente a brasileira) possui mescla de elementos europeus, estadunidenses e afro-ameríndios. Essa forma musical tem na sua proposta a possibilidade inerente de maior difusão comercial e de consumo. Tem menor

preocupação com as regras da teoria musical clássica, em que há maior espaço para improvisação. (SCHREIBER, 2019).

Sobre o aspecto cristão, a música popular influenciou profundamente o *status quo*. É certo que os primeiros grupos protestantes que vieram para o Brasil trouxeram a bagagem mais sacra e clássica. A partir da metade do século XX, vieram os coros evangelísticos estadunidenses, que trouxeram canções de estrutura melódica simplificada e que tinham o intuito estético emocional e menos racional. Essa influência chegou até o Brasil e trouxe grandes transformações no processo litúrgico.

O catolicismo (antes do movimento carismático dos anos 90), mantinha o *status quo* de sua liturgia; o culto evangélico (de matriz pentecostal) primava por músicas emocionais, de improvisação e de apelo evangelístico e as igrejas históricas utilizavam seus hinários (adventista, canto cristão, batista, presbiteriano, etc). A partir dos anos 70 surgem bandas, conjuntos e grupos musicais que utilizam as mesmas estratégias de grupos seculares para alcançar seu público especializado e essa estratégia se estende até os tempos atuais.

Nesse sentido, as transformações culturais e sociais as quais se considerava fora da estrutura sacra, agora adentram à mesma. É deveras possível a arte de estilo não-religioso e conteúdo religioso tornar-se arte sacra, tendo em vista que as mudanças estéticas, culturais e de cosmovisões forçam a mola propulsora da cultura e revelam o espírito da época, em que essa produção musical (cultivo) se transforma em um aspecto litúrgico (culto). Vive-se em um mundo globalizado de constantes mudanças rápidas e isso afeta os ritos cristãos contemporâneos em seu aspecto litúrgico.

Volta-se à proposta de interpretação desenvolvida por Umberto Eco. No aspecto dos apocalípticos, deve-se conservar e manter o padrão estabelecido pela tradição? Ou, no aspecto dos integrados, a música popular gospel é uma forma de comunicar eficazmente a mensagem às massas? No Quadro 1. uma análise entre hino e cântico, bem como suas diferenças.

Quadro 1. Análise entre hino e cântico

HINOS	CÂNTICOS DE LOUVOR
Estrelas que brilham por muito tempo	Fogos de artifício momentâneos
Históricos, clássicos	Contemporâneos, populares
Longos, desenvolvidos	Curtos, repetitivos
Diversas ideias	Uma ideia central
Transcendentes	Intimidade
Mais intelectuais	Mais emocionais
Atraem crentes mais maduros	Atraem crentes maduros, crianças, jovens e descrentes
Cheios de conteúdo	Pouco conteúdo
Requerem atenção ao texto	Atenção da pessoa se volta livremente para Deus
Textos históricos	Textos contemporâneos
Vocalmente mais complicados	Vocalmente fáceis
Ritmicamente estáticos	Ritmicamente livres
Meio para comunicar diversas doutrinas	Meio para falar sobre o caráter de Deus

Fonte: adaptado de DUCK (2012, p. 66).

Umberto Eco (1984, p. 12) afirma que

“enquanto os apocalípticos sobrevivem elaborando teorias sobre a decadência da cultura, os integrados raramente teorizam, preferindo atuar, produzir, emitir cotidianamente suas mensagens em todos os níveis”

É possível perceber que os hinos estão em uma posição proeminente em relação aos cânticos de louvor. O ponto de vista sobre a proeminência do hino é uma atitude de categoria apocalíptica. Ou seja, há uma resistência em relação à cultura popular, denotando e inferiorizando (fogo de artifício momentâneo, curto, repetitivo, mas fáceis) os aspectos dos cânticos que permeiam essa cultura.

Desta maneira parece que o hino é o modelo padrão de música sacra. Anteriormente foi visto que Lutero, ao elaborar o hinário, se apropriou de fontes populares chamadas de *Geisslerlieder* e goliardos. Muitas dessas canções eram cantadas em lugares pouco legítimos: cabarés, casas de danças e ambientes reprovados pela alta religião (CANDÉ, 1994). Isso não desvaloriza o sincretismo de estilos que Lutero colocou em suas composições, apenas reforça que o equilíbrio é a questão mais assertiva.

3.4 A ARTE DE ESTILO RELIGIOSO E DE CONTEÚDO RELIGIOSO

Em último sentido é a arte sacra. É destinada a um sentido litúrgico, ao culto sagrado. A arte sacra obedece a três critérios: a confirmação da crença de um grupo (teologia e tradição), reforça os alvos (adoração, comunhão, ministério) e reforça a identidade comunitária e da cultura particular do grupo (AMORESE, 2004, p. 21). Esses critérios são complexos na contemporaneidade. A música sacra é alvo de debates e reflexões entre teólogos, pastores,

líderes de louvor, musicistas, etc. Com o fenômeno da cultura gospel isso se tornou mais delicado, haja vista que a arte de determinada cultura determina e expressa sua cosmovisão (SCHAEFFER, 2006).

Segundo o Catecismo da Igreja Católica nº 2502 (1997) a arte sacra é

verdadeira e bela quando corresponde, pela forma, à sua vocação própria: evocar e glorificar, na fé e na adoração, o mistério transcendente de Deus, sobre eminente beleza invisível da verdade e do amor, manifestada em Cristo, «esplendor da sua glória e imagem da sua substância» (Hb 1.3), no qual «habita corporalmente toda a plenitude da divindade» (Cl 2.9) [...] A verdadeira arte sacra leva o homem à adoração, à oração e ao amor de Deus, Criador e Salvador, Santo e Santificador.

Mariani e Vilhena (2012) apontam para as diferenças significativas entre arte religiosa e arte sacra. A arte religiosa retrata temáticas de conteúdo religioso: pintura dos personagens bíblicos e santos, iconografia, arquitetura, música, etc. A arte sacra é ritualística, está dentro de um contexto dos ritos religiosos. Pode-se afirmar que toda a arte sacra é religiosa, mas nem toda a arte religiosa é sacra.

As músicas da cultura gospel (arte religiosa) estão substituindo os hinários e cânticos congregacionais nas liturgias (arte sacra), porque a liturgia está passando por um processo de transformação cultural. Para Silva (2021, n.p.), a utilização da música sacra na liturgia tem muito a ver “com o estilo e com a cultura da comunidade religiosa, ou com o estilo utilizado pelos ministros de louvor, às vezes diferente do estilo implantado e consolidado pela igreja”. Nesse sentido, é possível verificar as transformações culturais e sociais em que se considerava fora da estrutura sacra, adentrem à mesma. É deveras possível a arte de estilo não-religioso e conteúdo religioso tornar-se arte sacra, tendo em vista que as mudanças estéticas, culturais e de cosmovisões forçam a mola propulsora e revelam o espírito da época, em que essa produção musical (cultivo) se transforma em um aspecto litúrgico (culto). A probabilidade dessa mudança paradigmática acontecer depende da legitimação ou não dos apocalípticos ou dos integrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que no aspecto criacional, o desenvolvimento cultural é um imperativo de Deus para o desenvolvimento do ser humano. Nesse sentido, os aspectos do cultivo e do culto são intrínsecos à dinâmica humana de estabelecer relacionamento teológico, sociológico, psicológico e cultural.

A arte é uma estrutura que aponta a cosmovisão de uma cultura. O artista é como o caule que conecta a raiz firmada no solo da cosmovisão com a copa da árvore, em que se traduz nos

aspectos sensoriais e multifacetados da Arte. A arte é uma forma de culto, assim como as estruturas que servem ao *homo religiosus*. A relação entre a arte e a religião possui proximidades e particularidades. E quando não há discernimento nas relações de proximidades e particularidades, essas duas estruturas se chocam ou apontam distorções que afetam a cultura.

No caso da música, ainda há um elemento dualístico no âmbito eclesiástico, e a falta de entendimento entre arte e religião distorce o que cada estrutura, criada por Deus, desempenha na cultura. No que tange à diferenciação entre arte sacra, religiosa e das massas, basta perceber em que solo os produtos artísticos estão plantados. A arte sacra e clássica foi plantada no solo da erudição, de classe social média-alta, da música elitista. A arte popular e das massas foi plantada no solo das lutas sociais, na tessitura do senso comum. Ambas as artes se evidenciam nas “copas das árvores” que se dispõem ao nosso senso estético.

REFERÊNCIAS

AMORESE, Rubem. **Louvor, adoração e liturgia**. Viçosa: Ultimato, 2004.

ÁVILA, Lucas. **Gosp”eu”**: O individualismo na música gospel brasileira contemporânea. Arujá: FLAM, 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2017. Ebook.

DÜCK, Arthur Wesley. **Música na igreja**. Curitiba: Faculdade Fidelis, 2012. Apostila não publicada.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: 2015.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMPertz, Will. **Isto é arte?**: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2018.

GONZÁLEZ, Justo L. **Cultura e evangelho**: o lugar da cultura nos planos de Deus. São Paulo: Hagnos, 2011.

GRUDEM, Wayne. **Teologia sistemática**. São Paulo: Vida Nova, 2016.

HIEBERT, Paul. **Transformando cosmovisões**: uma análise antropológica de como as pessoas mudam. São Paulo: Vida Nova, 2016.

KANDINSKY, Wassily. **O futuro da pintura**. Lisboa: Edições 70.

- KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.
- MARIANI, Ceci Baptista; VILHENA, Maria Angela. **Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação**. São Paulo: Paulinas, 2012.
- MENDONÇA, Joêzer. **Música e religião na era do pop**. Curitiba: Appris, 2014.
- NAUGLE, David. **Cosmovisão: a história de um conceito**. Brasília: Monergismo, 2017. E-book
- OCVIRC, Otto C.; STINSON, Robert E; WIGG, Phillip R.; BONE; Robert O.; CAYTON, Davi L. **Fundamentos de Arte: teoria e prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- ROOKMAAKER, H. R. **Filosofia e estética**. Brasília: Monergismo, 2018
- ROOKMAAKER, H.T. **A arte não precisa de justificativa**. Brasília: Monergismo, 2010.
- SANTANA, Bruno. **A arte e a redenção da cultura**. Guarulhos: [s.n.], 2020.
- SCHAEFFER, Francis A. **A arte e a Bíblia**. Viçosa: Ultimato, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: UNESP, 2001.
- TILLICH, Paul. **Textos selecionados**. São Paulo: Fonte Editorial, 2020.
- TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- WRIGHT, Christopher J. H. **A missão do povo de Deus: uma teologia bíblica da missão da igreja**. São Paulo: Vida Nova, 2012.
- WRIGHT, N.T. **Lucas para todos**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.