

**Alocação de abertura do ano lectivo 2010-11
25 de Setembro de 2010**

Neste ano foram pedidas umas palavras de abertura à sr^a Dr^a Cristina Faria, professora de Educação Musical (II e III Anos) na EDMS que falou com muito interesse de alguns aspectos da renovação da música sacra no nosso País. Agradecemos a gentileza de nos facultar a sua comunicação que transcrevemos na íntegra.



Na Sala n^o 7 (“dos Azulejos”)

Ex.mos Colegas
Caros Alunos

Entendeu o Senhor Director da Escola Diocesana de Música Sacra que me deveria dar a honra de proferir esta pequena mensagem na abertura de um ano lectivo que tem a relevância de ser aquele em que esta Escola celebra o seu 20.º aniversário. Pediu-me, também, que falasse do papel de Manuel Faria na renovação da Música Litúrgica em Portugal.

Embora não me ache merecedora de tal prémio, a minha amizade e o respeito que nutro pela missão desta Escola não me deixaram recusar.

Assim, comecemos por falar de Manuel Faria.

Manuel Faria nasceu em São Miguel de Ceide, em 18 de Novembro de 1916 e faleceu no Porto, a 3de Julho de 1983 e pode considerar-se um dos compositores portugueses mais importantes do nosso século XX.

Oriundo de uma família humilde, dedicou a sua vida ao Sacerdócio e à Música, como se pode perceber pelas palavras de seu irmão Francisco, o seu maior confidente:

«... o que mais deve salientar-se é a sua permanente fidelidade ao espírito – ao seu próprio espírito forte, elemento actuante duma personalidade que, mesmo nas crises mais profundas [...] sempre se aguentou como uma rocha firme. Só que aquele espírito foi cimentado em duas colunas firmes – a alma do povo e a fé na Igreja de Jesus Cristo – e moldado por dois amores – o amor à sua terra e aos seus e o amor a Deus.»

Os primeiros ensinamentos musicais, recebeu-os Manuel Faria nos seminários arquidiocesanos de Braga, onde ingressou em 1927. No final do curso teológico, o desejo e talento levaram-no ao *Pontifício Istituto di Musica Sacra* de Roma (1939), tendo-se licenciado em Canto Gregoriano e Composição em 1943 e obtido, um ano mais tarde, o grau de *Magisterio* em Composição Sacra, com a classificação *Summa cum laude probatus*.

Regressado a Portugal, iniciou o seu trabalho pedagógico-musical nos seminários de Braga e a luta pela renovação da Música Litúrgica, baseada nos princípios da Instrução *Musicam Sacram*. Esta preocupação permanente pela qualidade da Música Litúrgica transparece de grande parte da sua obra ensaísta.

Embora esta sua cruzada pela renovação da música litúrgica se tenha iniciado directamente com as pessoas com quem convivia durante os períodos em que percorria o norte do País, pregando, ensaiando e deixando, nos vários locais por onde passava, novas música e novos seguidores, a sua luta tornou-se mais evidente através da Nova Revista de Música Sacra, fundada por si em 1971. No Edital de abertura do primeiro número, escrevia:

«É evidente por toda a parte a procura afanosa de “nova música” para a “nova liturgia”.

Pululam por todo o lado colecções de fichas policopiadas pelos novos meios à mão de toda a gente, com melodias para os novos textos em vernáculo.

Como a qualidade raras vezes (se alguma, por ventura...) condiz com a quantidade, não admira que muitos pastores, sobretudo se dotados de alguma educação musical, começassem a duvidar e hesitar no emprego e admissão no templo do que se lhes vem propinando por este novo fenómeno da nossa “sociedade de consumo” e a pedir contínua e insistentemente aos responsáveis a composição de trechos em que pudessem depositar

confiança.

Já na “I Semana Bracarense de Música Sacra” celebrada em 1967 se chegara à conclusão de que a maior parte das melodias do género publicadas em Portugal não estavam de harmonia com a vontade da Igreja. Mas o panorama da Música Sacra no país achou-se ainda muito pior na “II Semana” de Outubro passado [...], em vista da invasão de música profana do género ligeiro que acaba de forçar as portas das igrejas por esse país além. Eis porque se considerou urgente a fundação de uma revista mais ou menos periódica, que fornecesse aos bem intencionados o pábulo musical de qualidade pelo menos suficiente para que o “povo de Deus” possa louvar ao Senhor “em beleza (S. Pio X) e “elevar o espírito ao invisível (Instr. Musicam Sacram).»

E continua, mais adiante, explicando quais os critérios que deverão presidir à escolha da música a ser publicada na mesma Revista:

«A fim de evitar polémicas inúteis e experiências menos consentâneas com a recente “III Instructio”, procuraremos cingir-nos à vontade da Igreja expressa na Constituição Conciliar para a Sagrada Liturgia mais clara e concretamente explicada pela “Instrução Musicam Sacram”, n.º 4:

a) “Entende-se por Música Sacra aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de santidade e perfeição da forma.

b) Com o nome de Música Sacra designam-se aqui: o canto gregoriano, a polifonia sagrada antiga e moderna nos seus vários géneros, a música sagrada para órgão e outros instrumentos admitidos, e o canto popular, litúrgico e religioso.»

Como se pode depreender, para Manuel Faria, e de acordo com os preceitos da Igreja, o que estava em causa para a renovação da música litúrgica em Portugal era não só o estilo de música mas também a qualidade musical das composições. Escrevia ele, em 1958, num texto intitulado *O «Motu Proprio» de S. Pio X e a Música Moderna*, separata da Revista Theologica:

«Beleza e verdade são conversíveis, e a música da Igreja que não seja sacra não peca somente contra a religião, peca também contra a estética e contra a arte».

Não raras vezes, reagia até com alguma violência quando percebia a desvirtuação da música utilizada na Liturgia. Dizia ele numa conferência proferida na Semana de Liturgia, em Braga, em Setembro de 1981: «A Liturgia da Missa é a mais alta, a mais transcendente, a mais sublime e, por via disso, aquela em que a Igreja é mais apurada, mais amorosa e mais exigente... [Daí que] para o Santo Sacrifício da Missa, a melhor música – a mais santa, a mais bela, a mais genial, a mais sublime e a mais bem cantada que possa ser... Mas parece-vos, irmãos, que o que temos de melhor (...)

é o refugio rejeitado pelo próprio mundo profano, como são essas canções ao divino, regoadas por vozes agrestes e descuidosas, com acompanhamento de instrumentos arranhados por dedos ineptos, cuja miséria se mede pela presunção ridícula de jovens dignos de melhor sorte?»

Escrevia, ainda, em 1977, em texto intitulado *O Pensamento da Igreja a Respeito da sua Música*:

«[...] não podemos consentir que penetrem na Igreja músicas ou cânticos de sabor profano, como os decalcados na chamada música rítmica ou motriz (como lhe chama Ansermet) própria para bailar mas não para rezar. Muito menos podemos ceder à inovação do neo-paganismo que, insidiosamente, se procura infiltrar no culto através dos instrumentos característicos das manifestações mais materialistas e sensuais da nossa sociedade, como são os conjuntos de jazz ou afins ou até mesmo as guitarras baladeiras das sessões de “canto livre” que, quer queiramos quer não, como já profeticamente avisava S. João Crisóstomo, trazem consigo todas essas conotações, a que se não podem furtar nem a nossa memória, nem a nossa imaginação.

Perante a miséria de música que vergonhosamente invade em avassaladoras ondas de lama os templos da Igreja portuguesa, não se há-de poder dizer que nem uma só voz se levantou, mesmo que destinada a “clamar no deserto”.»

Vozes levantar-se-ão para dizer: “Sim, mas Manuel Faria já viveu no século passado, as suas ideias estarão, já, desactualizadas... Tem um pensamento conservador!...”

Atendamos, então, algumas considerações baseadas em estudos científicos actuais:

Desde a Antiguidade que o Homem tem tentado perceber as relações que o ser humano estabelece com a Música. Todos os grandes pensadores e estetas são unânimes em referir a força e eficácia com que a música provoca emoções no Homem. Hoje, continuamos a reconhecer provas da força incomum da música sobre a psique humana, tanto do indivíduo como das massas.

Segundo Fernandes, *«a música possui um poder que ultrapassa os níveis de escuta e oralidade e na actual era comunicacional a linguagem musical não só participa das emoções e sentimentos do ser humano, mas possui todo um sistema de significação rítmico-melódico, além de uma considerável força narrativa que pode influenciar o público ouvinte-receptor.»*

Embora referida já em escritos ancestrais, a forma como a música interfere com as emoções humanas tem vindo a ser estudada com bastante interesse nas últimas décadas, com base em princípios filosóficos, biológicos, psicológicos, sociológicos e terapêuticos.

As “emoções musicais” são discutidas por alguns investigadores, que sugerem poder considerar-se dois grupos neste tipo de emoções: aquelas que têm que ver com o valor estético-musical e as que são induzidas pela música sem que haja ligação directa com aquele. No entanto, os autores consideram que estas duas classes de emoções não são independentes, sendo necessário que, para a compreensão dos aspectos psicológicos da música e das emoções se consiga fazer a ligação entre as duas.

É consensual que a função principal da emoção é conduzir o comportamento, nomeadamente o comportamento social.

Juslin e Sloboda (2001) baseiam-se no trabalho empírico de Waterman para avançarem com a teoria de que existe uma separação entre o mecanismo que determina a intensidade da influência da música nas reacções, predominantemente dominado pelas características estruturais da música (*intrinsic emotion*), e aquele que define o conteúdo emocional, mais determinado pelos factores contextuais, incluindo memórias, associações e prioridades de quem está a ouvir a música (*extrinsic emotion*).

Em relação ao primeiro tipo, são apontadas como características estruturais musicais que se encontram associadas às manifestações comportamentais da emoção: síncopas, alterações inarmónicas, “appoggiaturas” melódicas e outras estruturas que têm em comum possuírem uma relação íntima com a criação, manutenção, confirmação ou interrupção das expectativas musicais. Também variações na intensidade, modo, frequência, ritmo, tempo e textura influenciam, cada um por si, a resposta emotiva à música.

Em relação ao segundo tipo, os investigadores referem que as emoções musicais são melhor e mais rapidamente percebidas por membros de uma mesma cultura, o que vem ao encontro do que foi indicado por Sloboda como *extrinsic emotion*. Sobre este assunto, Becker (2001) defende, numa visão antropológica, que a própria emoção é uma construção cultural, admitindo que através de padrões contínuos de interacção social, o ser humano desenvolve padrões específicos de reacção e expressão emocional perante os episódios da vida quotidiana. Neste sentido, as emoções relacionadas com a música são culturalmente embebidas e socialmente construídas e podem ser vistas como produto de um indivíduo dentro de uma comunidade à qual pertence. Os eventos musicais instalam um domínio de coordenação emocional que envolve todos os indivíduos presentes.

Eis, então, porque continua a ser tão importante a escolha criteriosa de

cada música para cada situação. Se queremos, em determinado momento, levar as pessoas de uma comunidade a uma atitude reflexiva, concentrada, de comunhão com os outros, não podemos escolher músicas que tenham um efeito contrário na indução deste tipo de comportamento.

Parcival Módulo, coordenador de um Bacharelato em Música Sacra, brasileiro, afirma que a música tem, pelo menos, dois papéis muito importantes no culto: o de impressão e o de expressão. A impressão tem que ver com a criação de um ambiente próprio, uma atmosfera que influencia o comportamento emotivo do ser humano; esta impressão está condicionada pelo ritmo, melodia e harmonia específicos de cada obra musical. A expressão está ligada à forma como cantamos os textos; a música só consegue passar a mensagem do texto quando está em sintonia com ele. Este é o papel mais importante da música no culto: expressar o sentido do texto através da música.

Pode considerar-se que, para Manuel Faria, este aspecto era primacial pelo que uma das características principais do seu estilo é, exactamente, a existência de uma ligação tão íntima entre a música e o texto que, muitas vezes, levou a que nativos de outras línguas conseguissem perceber o sentido da mensagem sem reconhecerem as palavras que estavam a ser cantadas.

E, por já ir longa esta minha verborreia, não quero maçar-vos mais, lembrando só, novamente, o lema tão querido de Manuel Faria e que se encontra expresso na “*Instução Musicam Sacram: “Entende-se por Música Sacra aquela que, criada para o culto divino, possui as qualidades de santidade e perfeição da forma.”*”

Termino com uma citação da Epístola de São Paulo aos Efésios:

Recitai entre vós salmos, hinos e cânticos espirituais. Cantai e celebrai de todo o coração os louvores do Senhor. (Efésios, 5:19)

Acrescento somente: com alegria, bom senso e muita arte.

Desejo a todos um bom ano de trabalho e agradeço a atenção e a paciência que tiveram a ouvir-me.» □

Referências bibliográficas:

BECKER, J. (2001). *Anthropological Perspectives on Music and Emotion. Music and Emotion: theory and research*. New York: Oxford, 135-160

FERNANDES, M.C. (2006) – *Comunicação, Semiótica e Música: relações e reflexões. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudoeste*. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

JUSLIN, P.; SLOBODA, J.A. (2001). *Psychological Perspectives on Music and Emotion. Music and Emotion: theory and research*. New York: Oxford, 71-104