



Tear Online é licenciada sob uma Licença Creative Commons.

## CANTANDO A VERDADE JUNTOS: ESTABELECENDO PARÂMETROS NA ESCOLHA DE REPERTÓRIO PARA O CANTO COMUNITÁRIO

---

**Singing together: establishing parameters for choosing repertoire in congregational singing**

**Marcell Silva Steuernagel <sup>1</sup>**

### **Resumo:**

Este artigo trata do papel do canto comunitário na construção do saber músico-teológico dos congregantes. A seção inicial define e justifica o canto comunitário no contexto do culto cristão e estabelece a importância que o processo de seleção de repertório tem no desenvolvimento musical e teológico dos seus participantes. Propõe, a partir desta argumentação, uma série de parâmetros que buscam balizar o processo de seleção de repertório para dentro deste contexto específico. Estes critérios, que são musicais e teológicos, são submetidos como princípios gerais que poderiam ajudar a nortear a escolha de repertório que contribua para a construção deste saber músico-teológico que seja diverso e abrangente em termos de conteúdo e coesão musical.

### **Palavras-chave:**

Canto Comunitário. Repertório. Hinódia.

### **Abstract:**

This article addresses the role of congregational singing in the establishment of musical and theological knowledge of congregants. The initial section of the text defines and justifies congregational singing in the context of Christian worship and establishes the importance that the selection of repertoire has in the development of the musical and theological knowledge of participants. A number of parameters are proposed to help guide the process of repertoire selection into this specific context. These criteria, which are musical and theological, are submitted as general guidelines that could aid in the selection of repertoire that contributes to the development of musical and theological knowledge that is both diverse and broad in terms of content and musical cohesion.

### **Keywords:**

Congregational Singing. Repertoire. Hymnody.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Marcell Silva Steuernagel é bacharel em Composição e Regência pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP – 2003), e mestre em música pela Universidade Federal do Paraná (FPR – 2008). É pesquisador do Grupo de Pesquisa Música Nova vinculado à UNESPAR/PR. Curitiba, PR. Contato: marcellss@gmail.com

## Introdução

Lutero dizia que “dificilmente há algo no mundo com maior poder de alterar e desviar para uma ou outra direção a moral das pessoas (...). Ela [a música] tem um poder secreto de tocar nossos corações de uma ou outra forma”.<sup>2</sup> A afirmação diz mais do que fala. Não é apenas um reconhecimento da importância da música como *ferramenta* no contexto do culto comunitário. Reflete também outra preocupação: a de que o conteúdo referendado, transmitido e reforçado através da prática repetida do canto comunitário pode ser considerada uma ferramenta importante de formação teológica da comunidade. Enquanto a pregação varia de culto para culto, os hinos da igreja são cantados repetidas vezes ao longo do ano. Se aquilo que cantamos realmente influencia fortemente o olhar teológico dos participantes nos nossos cultos, é preciso olhar com cuidado para o material musical proposto neste contexto.

C. S. Lewis define “comunidade” como sendo o contexto no qual a unidade cristã se expressa:

Deus só pode se revelar verdadeiramente para homens de verdade. Isso não significa apenas homens individualmente bons, mas homens unidos entre si num único corpo, amando-se e auxiliando-se mutuamente, revelando Deus uns aos outros. Pois é assim que Deus quer que a humanidade seja: como os músicos de uma orquestra, como os órgãos de um corpo. Em conseqüência, o único instrumento verdadeiramente adequado para conhecer Deus é a comunidade cristã como um todo, a comunidade dos que juntos o aguardam.<sup>3</sup>

Esta definição está em alinhamento com a imagem do corpo empregada pelo apóstolo Paulo na sua primeira carta aos Coríntios: “De fato, Deus dispôs cada um dos membros no corpo, segundo a sua vontade. Se todos fossem um só membro, onde estaria o corpo? Assim, há muitos membros, mas um só corpo”.<sup>4</sup> Compreende-se, portanto, a comunidade como um resultado natural da vida cristã. O caráter gregário da tradição cristã é refletido em seu modelo eclesiológico, e o fenômeno do canto comunitário acontece para dentro desta configuração. Em seu livro *Vida em Comunhão*, Bonhoeffer descreve assim a comunhão cristã:

Fraternidade cristã não é um ideal que nós devêssemos realizar. É uma realidade criada por Deus, em Cristo, da qual podemos tomar parte. Com quanto mais clareza aprendermos a reconhecer o fundamento, a força e a promessa de toda nossa comunhão somente em Jesus Cristo, tanto mais calmamente aprenderemos a pensar sobre nossa comunhão, a orar e esperar por ela.<sup>5</sup>

Neste sentido, o canto do indivíduo no contexto do culto da comunidade cristã é um fenômeno ao mesmo tempo individual, enquanto expressão e apropriação da fé, e coletivo em sua essência devido a este caráter essencialmente gregário da fé cristã. Bonhoeffer afirma que “no canto conjunto ouve-se a voz da Igreja. Não sou eu que canto, mas a Igreja; mas como membro da Igreja posso participar em seu canto”.<sup>6</sup> Lutero já escreve sobre este tópico em 1519, quando

---

<sup>2</sup> SCHALK, Carl. Lutero e a Música. Tradução de Werner Ewald. São Leopoldo: Sinodal, 2006. p. 41.

<sup>3</sup> LEWIS, C. S. *Cristianismo Puro e Simples*. Tradução de Álvaro Opperman e Marcelo Brandão Cipolia. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 57.

<sup>4</sup> 1 CORÍNTIOS 12.18-20. In: BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 919

<sup>5</sup> BONHOEFFER, Dietrich. *Vida em comunhão*. Tradução de Ilson Kayser. São Leopoldo: Sinodal, 1997. p. 20.

<sup>6</sup> BONHOEFFER, 1997, p. 46.

adverte: “Portanto cante com a comunidade e você cantará bem. Mesmo que o seu cantar não seja melodioso, ele se mesclará ao som do grupo”.<sup>7</sup>

A prática do canto comunitário expressa ao mesmo tempo este senso de pertencimento do indivíduo para dentro deste “corpo” eclesial e celebra a coletividade do exercício cívico da fé. Esta coletividade não se limita a uma expressão histórica ou denominacional da fé cristã; *latu sensu*, o canto comunitário é prerrogativa da Igreja Cristã como um todo e cumpre uma função importante dentro da responsabilidade doxológica da igreja, da qual falaremos adiante. Este exercício não está circunscrito a uma tradição específica dentro da igreja. Isto pode ser expresso de maneira clara através do texto da Confissão de Augsburgo:

Ensina-se também que sempre haverá e permanecerá uma única santa igreja cristã, que é a congregação de todos os crentes, entre os quais o evangelho é pregado puramente e os santos sacramentos são administrados de acordo com o evangelho. Porque para a verdadeira unidade da igreja cristã é suficiente que o evangelho seja pregado unanimemente de acordo com a reta compreensão dele e os sacramentos sejam administrados em conformidade com a palavra de Deus. E para a verdadeira unidade da igreja cristã não é necessário que em toda a parte se observem cerimônias uniformes instituídas pelos homens. É como diz Paulo em Efésios 4: “Há somente um corpo e um Espírito, como também fostes chamados numa só esperança da vossa vocação; há um só Senhor, uma só fé, um só batismo.”<sup>8</sup>

É justamente para esta “congregação de todos os crentes” que o exercício do canto comunitário aponta: comunidade conclamada pelo Evangelho em si e que gira em torno da proclamação e da vivência destes.

O culto cristão está perto do epicentro deste fenômeno por unir a natureza comunitária da fé cristã com o impulso doxológico da igreja. O que seria este impulso doxológico? É o impulso para adorar ou para idolatrar. Assim, ou direcionamos nosso impulso de adoração para o Deus vivo ou ele acaba sendo direcionado para outra coisa ou pessoa.

Segundo Marva Dawn, o culto cristão gira precisamente em torno deste impulso por ser uma expressão da centralidade de Deus:

É absolutamente essencial que a Igreja mantenha Deus como o sujeito da adoração, pois ser cristão significa acreditar que o Deus revelado através de Jesus Cristo é tudo para nós – Criador, Provedor e Sustentador; Libertador, Redentor e Senhor; Santificador, Inspirador e Empoderador. Amizade, instrução, e outros aspectos da comunidade reunida são importantes, mas perdemos nossa razão de ser se não nos lembramos constantemente de que Deus nos chamou para ser seu povo, e que nossa habilidade para responder a este chamado em culto e na vida é totalmente uma dádiva da graça de Deus.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> SCHALK, 2006, p. 58.

<sup>8</sup> CONFISSÃO DE AUGSBURGO (CA VII). In: LIVRO DE CONCÓRDIA. Confissões da Igreja Evangélica Luterana. São Leopoldo: Sinodal, 1993. p. 31.

<sup>9</sup> DAWN, Marva J. *Reaching out without dumbing down*. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1995. p. 76. (Todas as citações de Dawn são traduções do autor deste artigo). No original: “It is absolutely essential that the Church keep God as the subject of worship since to be Christian means to believe that the God revealed in Jesus Christ is everything to us – Creator, Provider, and Sustainer; Deliverer, Redeemer, and Lord; Sanctifier, Inspirer, and Empowerer. Friendship, instruction, and other aspects of the gathered community are important, but we lose our reason for being if we do not constantly remember that God has called us to be his people and that our ability to respond to that call in worship and life is totally the gift of God’s grace”.

Dawn identifica também um impulso contrário na história da igreja que ameaça comprometer a integridade do culto cristão:

[...] em algum momento na história da Igreja, houve uma mudança de atitude. As pessoas começaram a vir ao culto para receber uma bênção em vez de fazer uma oferta. Esta mudança destrutiva está imbricada com a rejeição dos adoradores a um papel passivo. Se não havia nenhuma demanda sobre eles além da presença e das ofertas monetárias, a verdadeira natureza da dádiva da adoração havia se perdido.<sup>10</sup>

Já Rookmaker, em seu importante livro *A Arte Moderna e a Morte de uma Cultura*, discute o fenômeno e a importância do Iluminismo na mesma direção:

[...] [O Iluminismo] é um ponto fundamental em nossa história, pois o Iluminismo mudaria o mundo. É um período em que ainda vivemos hoje, embora estejamos no fim dele. Seus objetivos cumpriram-se. O mundo está diferente. O que começou no estudo filosófico agora está no coração e na mente de todo o mundo ocidental.<sup>11</sup>

Diante desta realidade e levando em conta a urgência da crítica de Dawn, fica claro que o canto congregacional precisa contribuir para a preservação do impulso doxológico original da Igreja Cristã, estabelecendo limites e parâmetros para a adoração do fiel e questionando continuamente as tendências de consumo e de individualismo de uma cultura cada vez mais orientada para o “eu”.

Steve Turner, estudioso da cultura popular e jornalista, analisa cuidadosamente a influência da “cultura pop” na visão de mundo ocidental compartilhada por nossa cultura cada vez mais interconectada. Em seu livro *Engolidos pela cultura pop*, ele reconhece que “a maioria de nós passa uma grande parte da vida tendo os pensamentos influenciados pela cultura popular”<sup>12</sup>, argumentando que a “cultura popular é um resultado natural do aumento do tempo de lazer, de salários melhores e mais riqueza”. Já Dawn – citando David Wells – diz que, “pela primeira vez na história, uma *civilização mundial* molda a consciência moderna...” e que “estamos vendo em uma escala social sem precedentes a experimentação em massa com, e a adoção dos, valores da modernidade”.<sup>13</sup>

Duas coisas se tornam claras a partir de uma leitura combinada dos textos de Dawn e de Turner. A primeira é que não é viável pensar em nossa cultura dentro da igreja como algo dissociado da nossa vida externa; na realidade, isto vai contra a própria definição cristã de culto, especialmente como interpretada a partir do *Beruf* de Lutero, que busca uma entrega integral e inter-relacionada de diferentes aspectos de nossa vida ao senhorio de Cristo.

A segunda coisa que se torna clara é que, se não houver uma intencionalidade crítica na escolha do repertório empregado para a expressão artística e cultural do povo de Deus no contexto do culto – ou seja, o emprego da música em contexto litúrgico – haverá confusão e

---

<sup>10</sup> DAWN, 1995, p. 81. (Tradução do autor). No original: “...at some time in the Church’s history attitudes shifted. ‘People began attending worship to receive a blessing rather than to make an offering’. This destructive change is intertwined with the relegation of worshipers to a passive role. If they had no demand upon them besides attendance and monetary offerings, the true nature of the gift or worship was lost”.

<sup>11</sup> ROOKMAAKER, H. R. *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Tradução de Valéria Lamim Delgado Fernandes. Viçosa, MG: Ultimato, 2015. p. 52.

<sup>12</sup> TURNER, Steve. *Engolidos pela cultura pop: arte, mídia e consumo: uma abordagem cristã*. Tradução de Paula Mazzini Mendes. Viçosa, MG: Ultimato, 2014. p.19.

<sup>13</sup> DAWN, 1995, p. 59. (Tradução do autor).

conflito entre o *modus vivendi* proposto pelas Escrituras e a proposta cultural e mercadológica da cultura na qual vivemos.

Este artigo não busca pontificar a respeito de escolhas estilísticas para a música no contexto do culto. Embora seja necessário reconhecer a existência de conflitos estilísticos entre comunidades, denominações e tradições diferentes no que se refere às escolhas estéticas que informam a escolha do repertório a ser utilizado para o canto da congregação, o que se quer propor aqui é um conjunto de parâmetros que, embora perpassando e reconhecendo diferenças de gosto e estilo, não esteja circunscrito a decisões puramente estéticas do repertório. Ou seja: o fenômeno do canto comunitário *não é* um subproduto de uma escolha de estilo ou gosto; como argumentado anteriormente, é uma resposta ao agir de Deus que nasce da natureza gregária da fé cristã e se manifesta no contexto do culto de sua Igreja.

Outra tensão que se manifesta costumeiramente na construção do repertório comunitário é aquela entre o repertório “tradicional” da igreja e o material “contemporâneo” ou “novo” que, muitas vezes, é sugerido pelos mais jovens. Esta tensão em si pode gerar confusão e também um juízo de valores que associa “tradicional” com bom, sólido e teologicamente robusto, e “contemporâneo” – em associação com a “cultura pop” mencionada acima – com aquilo que é raso, superficial e descartável. Turner discorda desta associação quando sugere que “algumas pessoas acreditam que a cultura popular é mais assimilada quando a mente está desligada...”. Ele desqualifica esta ligação argumentando que

Esta atitude subestima seriamente a inteligência e a motivação daqueles que produzem a cultura popular. Estes profissionais não são crianças brincando com giz de cera. Predominantemente, são pessoas treinadas com um profundo conhecimento de sua forma de arte e de sua história.<sup>14</sup>

Outra confusão recorrente é a associação de “tradicional” com “antigo” e “contemporâneo” com “novo”. A terminologia parece já vir carregada pelos conflitos associados a estas palavras. Mas aquilo que é tradicional também é contemporâneo na medida em que vive hoje através do canto da igreja; e o que é contemporâneo pode vir a se tornar parte de qualquer tradição que endosse um canto específico como parte de sua história viva.

O que se quer, afinal, do repertório? O que se busca através desta seleção, desta curadoria, do que será cantado pela congregação reunida para o culto? Antes de propor parâmetros propriamente ditos, gostaria de sugerir que, independente das escolhas associadas a estilo ou novidade, quer se buscar excelência *no canto comunitário propriamente dito*. Não é o repertório que define a comunidade que canta – é a comunidade que canta que confere vida ao repertório ao aceitá-lo como parte integrante de sua prática de culto e torna suas, através do exercício da adoração comunitária, as palavras, melodias e harmonias que a peça musical propõe. Neste sentido, efetuar estas escolhas é uma responsabilidade significativa com repercussões de vulto para dentro da vida da comunidade, como o próprio Lutero já reconhece. Ao se associar o peso da verdade das Escrituras com a prática da expressão artística da congregação, é manifesta uma mistura que permeia parte significativa da vida de culto do fiel.

\* \* \*

---

<sup>14</sup> TURNER, 2014, p.15.

Tendo o contexto no qual se efetua a escolha do material musical para o canto congregacional, queremos pontuar agora alguns parâmetros instrumentais para uma seleção adequada. Antes de mais nada, é preciso deixar claro que não se busca aqui exaurir as possibilidades de parâmetros. Ou seja, as sugestões apresentadas não devem ser encaradas como uma lista exaustiva que abarque ou inclua todas as possibilidades a serem consideradas no processo de seleção.

A segunda observação necessária se refere ao tratamento dos parâmetros em si. Qualquer um destes tópicos, se abordado isoladamente, poderia dar origem a um novo artigo ou livro. A proposta deste artigo é listar algumas das principais diretrizes para a escolha da hinódia comunitária, e elaborar brevemente a respeito de cada tópico; tampouco há preocupação em ordenar os parâmetros em uma ordem de prioridade. A intenção desta abordagem é ser facilmente empregada por aqueles que estão numa posição de responsabilidade musical.

Como porta de entrada para os parâmetros aqui sugeridos queremos aproveitar o ensejo da introdução deste texto a partir da citação de Lutero, que demonstra seu reconhecimento da importância da educação bíblico-teológica através do canto. O conteúdo teológico do repertório precisa ser considerado com muito cuidado.

Se o que cantamos acaba formando o que cremos, então prestar atenção ao conteúdo teológico do que cantamos significa entender a instrução teológica da comunidade. Esta análise de conteúdo presta-se à análise em algumas dimensões: correção teológica, ênfase temática e adequação litúrgica.

Em primeiro lugar, queremos olhar a questão da “correção” teológica do conteúdo proposto. Sugere-se aqui que esta inspeção aconteça a partir de duas perspectivas. A primeira tem a ver com a ausência de erros óbvios que comprometam a fidedigna associação ao texto bíblico, ou seja: erros crassos, que – voluntária ou involuntariamente – distorcem o sentido da fonte, seja ela bíblica ou histórica. Cabem aqui uma série de exemplos: citações inexistentes, mudanças de sujeito (de Deus para Eu, por exemplo), inversões narrativas, distorções contextuais, ou até mesmo uma diluição do conteúdo bíblico que dissipe a força da narrativa.

A segunda perspectiva tem a ver com a chave hermenêutica através da qual se interpreta o texto. O conteúdo narrativo nunca vem dissociado de uma chave interpretativa, seja ela qual for. Cada tradição denominacional favorece chaves hermenêuticas específicas, ligadas ao seu legado teológico, histórico e contextual. Assim, o conteúdo que vem através do hino ou canção também aparece narrativamente ligado a esta chave interpretativa. Perceber esta “leitura teológica” e reconhecer sua importância contribui pedagogicamente para a formação bíblica da comunidade em dois sentidos: na solidificação de uma identidade confessional através do reforço das chaves interpretativas daquela tradição, e também na ampliação da “dieta teológica” da comunidade, quando se busca introduzir novas perspectivas interpretativas a conteúdos bíblicos já conhecidos da comunidade.

Por último, cabe uma palavra a respeito da adequação litúrgica. Aqui, se considera não apenas o modelo litúrgico adotado por uma comunidade específica; considera-se também a consonância temática (ou seja, de conteúdo teológico e litúrgico) entre o conteúdo cantado e o momento litúrgico em que a peça é inserida. Um exemplo simples pode ser proposto a partir do ordinário da missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus & Benedictus e Agnus Dei*. Se a liturgia obedece a esta sequência já tradicional, a inserção dos cantos relacionados a estas ênfases precisa se dar em consonância com o desenrolar litúrgico do culto. Caso contrário, haverá confusão temática e este

conflito pode ter diferentes resultados: desinteresse, falta de compreensão do conteúdo bíblico-teológico ou, pior, má interpretação deste conteúdo em decorrência da defasagem temática.

Utilizando estas três perspectivas, seria possível traçar uma espécie de “matriz” teológica que ajuda a reconhecer, identificar e utilizar adequadamente o material à disposição na construção de um repertório teologicamente relevante para o canto comunitário.

Há ainda uma consideração a ser feita a respeito do conteúdo teológico. Cabe uma analogia simples para discutir o “equilíbrio” temático deste conteúdo no contexto de culto. A analogia, entre a música que se oferece para o culto e a alimentação, é de que o repertório escolhido para o canto comunitário seria como um prato de comida. Quem faz este processo de seleção, ou curadoria, é como um cozinheiro que monta o prato e controla a “dieta” da comunidade.

Em termos nutricionais, é preciso cuidar com a qualidade dos ingredientes – estes precisam ser saudáveis. Também é preciso considerar diferentes “grupos” de alimentos: carboidratos, vitaminas, sais minerais, proteínas e assim por diante. Em uma alimentação equilibrada, existe diversidade e qualidade.

Em nossa analogia, a qualidade seria justamente este repertório que favorece um conteúdo musical de qualidade. A diversidade representa a “dieta temática” do congregante. A vida cristã gira em torno de alguns temas abrangentes: confissão e arrependimento, graça, soberania de Deus, e outros. Além disso existe a diversidade proporcionada pelos próprios momentos do calendário litúrgico. Uma seleção adequada de hinos e canções, desta perspectiva, não apenas reconhece “ingredientes” de qualidade como também os seleciona para que o corpo – neste caso, a comunidade – seja alimentado de maneira saudável, com diversidade temática e respeito ao contexto litúrgico e ao calendário eclesiástico. Desta forma, todos os principais temas da fé encontram lugar para expressão e reflexão na vida comunitária.

Um segundo parâmetro abrangente para a escolha da música a ser cantada em contexto comunitário está relacionado a questões musicais: registro, andamento, cantabilidade, progressão harmônica, solidez estrutural e formal estão entre as características que se busca na construção de um repertório que seja musicalmente interessante e que favoreça e encoraje as pessoas a cantarem.

Lutero sugere, no seu *Prefácio à Symphoniae iucudae* de Georg Rhau, que “comparados à voz humana, toda [outra música encontrada na natureza] quase não merece o nome de música”.<sup>15</sup> Para ele, a voz é o principal instrumento do canto comunitário. Isto se deve à própria função com a qual se alinha o exercício musical no culto: na intercessão entre a coletividade, a expressão musical e as verdades sendo cantadas se encontra a voz do indivíduo que se funde à voz da Igreja. O próprio Boenhoffer, na citação apresentado ao início do artigo, descreve esta experiência de se cantar como *parte* de um todo – a integração acontece de maneira mútua entre o indivíduo e o corpo.

Se a voz está no centro do *canto* comunitário<sup>16</sup>, este postulado também interfere na adequação dos parâmetros musicais a serem considerados para a prática deste canto. Queremos

---

<sup>15</sup> Principles for Worship, EUA, 2002, p. 26. (Tradução do autor).

<sup>16</sup> E, aqui, o termo “canto” está em itálico para especificar o recorte ao qual se atém nossa discussão. Não se abordam aqui outras formas de interação entre comunidade e música, tais como a música instrumental ou apresentações musicais mesmo em contexto de culto. Muito embora vários pontos aqui são discutidos tangencialmente.

agora examinar justamente estas interferências em alguns âmbitos específicos: extensão e tessitura, progressão harmônica, andamento, cantabilidade, integração entre texto e música e coesão formal. Cada um destes sub-parâmetros é abordado *a partir da perspectiva da prática comunitária do canto em contexto de culto*.

*Extensão e tessitura* se aplicam à voz humana de maneira correlata, mas não idêntica. Por extensão compreende-se os sons limítrofes de uma voz ou de um grupo de vozes, ou seja, o som *mais grave* e o som *mais agudo* produzidos por uma fonte sonora. Já *tessitura* se refere à região de *emissão confortável*, homogênea, de uma voz ou grupo de vozes.<sup>17</sup>

Esta distinção é importante, neste contexto, para identificarmos a adequação de uma peça para a prática comunitária. Em termos de extensão há vários fatores a considerar. O primeiro passo que se faz necessário é identificar, para um dado contexto, quais são os limites de produção sonora do grupo que irá cantar. É claro que, devido à própria coletividade, não se pode presumir que *todos* do grupo atingirão *todas* as notas.

Por outro lado, a mera capacidade de se emitir um som não coloca este som imediatamente dentro da região de conforto vocal da comunidade. É importante notar também que, se por um lado a coletividade propicia um *aumento* provável na extensão, o contrário ocorre com a tessitura. Como as regiões de conforto vocal de cada pessoa variam, pode-se concluir que a tessitura de um grupo provavelmente *diminuirá* em proporção inversa ao tamanho e à diversidade deste grupo.

Levando-se em conta que quem seleciona o repertório seja capacitado para identificar as notas mais aguda e mais grave de uma peça, e que conheça a “voz” do grupo para o qual escolhe o repertório, sugere-se aqui que os dois elementos sejam levados em conta. Mesmo que haja notas mais agudas ou graves do que a tessitura – ou seja, a zona de conforto – do grupo, é possível trabalhar com “incursões” para dentro destas regiões desde que seja possível retornar em seguida. Desta maneira, a música permanece interessante, mas não cansa sobremaneira as vozes dos que participam no culto.

Um último comentário ainda se faz necessário em relação à tessitura e extensão das peças do repertório, e está conectado à natureza e ao volume do acompanhamento instrumental que apoia este canto. Em suma, quanto mais forte for este acompanhamento, e levando em conta a natureza estilística deste, deve-se reconhecer a possibilidade de trabalhar com uma tessitura mais aguda ou mais grave. Um contexto que dispõe de um órgão de tubos a pleno volume ou uma banda contemporânea fornece um acompanhamento instrumental que possibilita uma prática em tessitura mais aguda, onde as vozes, por exigirem um pouco mais de esforço, aparecem com naturalidade. Já este nível de esforço vocal provavelmente ficará fora de contexto ao acompanhamento, por exemplo, de uma harpa solista ou um *ukelele*. Acompanhamento suave favorece, assim, uma tessitura mais suave.

Em conexão com esta discussão da natureza do acompanhamento está a questão *harmônica* do repertório. Se, como dissemos anteriormente, a voz da comunidade é o que se busca enfatizar neste contexto, a harmonia precisa estar alinhada com este parâmetro. Por isso, o uso do termo *progressão* harmônica nos parágrafos anteriores. A harmonia não é algo estático; ao contrário, muda e se desenvolve no tempo. Schoenberg diz que

---

estas possíveis elaborações, a circunscrição deste artigo passa justamente pelo canto *comunitário*, ou seja, o canto do qual a comunidade participa ativa e interativamente.

<sup>17</sup> DINVILLE, C. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.



Uma sucessão é sem objetivo; uma progressão procura por um objetivo definido... Uma progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação de harmonias nas quais uma progressão consiste depende de seu propósito - se este é estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Uma sucessão de acordes pode ser sem função, sem expressar uma tonalidade de forma inequívoca nem requerer uma continuação definida.<sup>18</sup>

Assim, ao se escolher o desenvolvimento harmônica apropriado para dado contexto, é preciso prestar atenção na *qualidade* desta progressão e também na sua relação com a forma musical da peça e com a adequação desta progressão para apoiar com solidez o próprio texto que é proposto para o canto da comunidade. “Erros” harmônicos que confundam a comunidade acabam por prejudicar o canto, pois se o nível de confusão aumenta a participação ativa da comunidade necessariamente diminui.<sup>19</sup> Aqui também o limite entre desafiar, manter o interesse e servir à expressão vocal da comunidade precisa ser levado em conta.

Por *cantabilidade*, nos referimos a uma série de fatores técnicos do universo musical que favorecem – ou não – a expressão da voz humana na prática coletiva do canto comunitário. Este fator é determinado também pelo contexto e pela função. Uma voz solista, por exemplo, dispõe de liberdades que não estão à disposição de um grupo que busca cantar juntos, ainda mais quando a função em si não demanda ensaio prévio ou improvisação livre. Os paradigmas que cerceiam o canto comunitário estão relacionados ao texto que se canta, à expressão coletiva e à celebração da experiência religiosa como grupo. Assim, cantabilidade aqui tem necessária relação com a associação entre melodia, harmonia e texto.

Melodicamente, estas demandas criam reivindicações técnicas específicas. Uma delas, ligadas à extensão e à tessitura, já foi discutida. Mas outras, tais como arco melódico, saltos mais e menos amplos, conformidade entre as notas na melodia e na progressão harmônica e inteligibilidade do texto precisam ser consideradas. Quando se fala, portanto, em *integração entre texto e música*, a preocupação entre a adequada expressão do texto e o conforto ao se cantá-lo fica clara. A música da igreja está historicamente ligada ao texto que se canta e, embora o paradigma de tratamento do texto tenha mudado de um repertório ritmicamente determinado pelo texto e pela voz para um repertório cadenciado por fórmulas rítmicas regulares e, na maioria dos casos, bastante simples, ainda é verdade que a integração entre texto e voz se fazem necessárias para este canto coletivo.<sup>20</sup>

Outra consideração relacionada à cantabilidade tem a ver com o andamento, ou seja, a “velocidade” na qual se canta. Isto é importante pois o mesmo texto pode ser cantado mais rápida ou vagarosamente. Dependendo da natureza da língua, dos fonemas envolvidos e da quantidade de sílabas – além de outras questões – se torna mais fácil ou mais complexo articular claramente as palavras. Talvez uma recomendação útil aqui seja pensar em andamento como se pensa em extensão e tessitura; se por um lado os extremos podem ser interessantes, o que se busca *na maior parte do tempo* é uma relação confortável entre andamento e enunciação do texto.

---

<sup>18</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Editado por Leonard Stein. Tradução de Sérgio Canedo e Hudson Lacerda. Londres: Faber & Faber, 1969. p. 1.

<sup>19</sup> O termo “erros” está entre aspas porque não é possível falar nestes termos de qualquer progressão harmônica isoladamente – esta só pode ser considerada adequada ou não dentro do vocabulário de um estilo ou ligada a uma função externa que limite e prescreva sua adequação. Ademais, o próprio conceito de “confusão” pode ser utilizado harmonicamente como elemento retórico para enfatizar ou contradizer o conteúdo narrativo do texto.

<sup>20</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana L. Faria. Lisboa. Ed. Gradiva, 1988.

Quando se começa a enxergar todos estes parâmetros como parte de um “sistema musical” orientado para o favorecimento do canto comunitário, podemos começar a falar de *coesão formal*. A discussão de forma em música é diversa e complexa, e não se quer aqui entrar numa elaboração aprofundada do tema. Por outro lado, a questão formal está fortemente relacionada ao canto em contexto comunitário pelas mesmas demandas já apresentadas em relação aos parâmetros anteriores.

A escolha do termo “coesão”, portanto, se dá em relação a estas demandas. A exigência formal que se configura aqui tem a ver com a *memória* dos participantes no canto comunitário. Como este canto acontece com regularidade litúrgica, e como a repetição e a memória estão ligadas, é possível pensar na questão da forma em música dentro deste contexto de maneira particular a este contexto.

Um novato ou visitante, desacostumado aos procedimentos litúrgicos de um contexto, provavelmente terá dificuldade em acompanhar de maneira ativa todos os desenvolvimentos musicais de um culto. Por outro lado, a expectativa comum é de que, com o tempo, esta pessoa construa um “mapa mental”; aquilo que Swanwick, a partir do trabalho de Vernon Lee, chama de *schemata* – do culto.<sup>21</sup> Assim, ela passa a participar mais ativamente do que está acontecendo. O papel da memória é crucial neste desenvolvimento. Se o material musical for episódico, errático, sem repetição de seções e sem pontos de apoio claros, se torna mais difícil identificar os elementos musicais e memorizar o material. Não estamos dizendo aqui que a música do culto precisa, ou mesmo deve, ser simples. Há muitos fatores a serem considerados, inclusive adequação retórica. Não obstante, é importante reconhecer o papel da memória no processo de apropriação e participação ativa dos congregantes.

Resta considerar a questão da relevância contextual e histórica do repertório escolhido. As possibilidades de escolha dentro do campo amostral da tradição hinológica da igreja são vastas. Há hinos, canções, antifonas, peças litúrgicas, e outros tantos gêneros em que se pode buscar recursos para uma seleção que seja diversa, rica e interessante. Como navegar esta imensidão de possibilidades sem perder de vista as particularidades de cada contexto e o foco ministerial da tarefa?

A ideia de relevância contextual e histórica pode ajudar a nortear algumas escolhas. Primeiramente, é preciso reconhecer que o exercício de culto acontece dentro de um contexto específico, e que este varia imensamente. As realidades variam em termos de organização social, econômica, política, história, entre outras questões. Os contextos podem ser urbanos ou rurais, abastados ou simples, restritos ou livres para a prática daquela tradição específica de fé.

Também existe um legado histórico a ser considerado. Cada contexto carrega uma narrativa e definições culturais que nascem desta narrativa. Igrejas étnicas muitas vezes possuem uma identificação com sua cultura de origem, e cada comunidade plantada dá origem a uma história que, em alguns casos, pode vir de centenas de anos. Este recorte entre o *tempo e o espaço*, entre o contexto e a história, pode servir como linha norteadora na escolha do repertório. Com isso não se quer propor conformidade total a este “conjunto intercessão”; muitas vezes, demandas bíblico-teológicas ou mesmo outras questões exigirão incursões para fora da “zona de conforto” da comunidade em termos de experiência litúrgica e vida de igreja.

---

<sup>21</sup> SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Tradução de Marcell S. Steuernagel. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2014. p. 43-50.

Uma palavra permanece em meio a esta discussão a respeito dos parâmetros a serem levados em conta na construção de uma “dieta saudável” de canto comunitário: a excelência. Este conceito, que se distingue do perfeccionismo por uma série de razões, pode servir como base para estas escolhas. Neste sentido, excelência tem a ver com o aprimoramento constante e o desejo de servir com competência. Em outras palavras, como se diz costumeiramente nas comunidades, “fazer o seu melhor para Deus”. Este mote, tão simples, revela uma disposição que nasce na própria narrativa bíblica em Gênesis, a partir da oferta de Abel das *primícias* de seu rebanho.<sup>22</sup> Se estabelece aí uma relação entre o coração que oferta a Deus e que não usa a Deus para ofertar a si mesmo. É este alinhamento que está subentendido na narrativa bíblica e é esta excelência que se busca na prática e na gestão do canto comunitário cristão.

Sugere-se aqui que é possível oferecer uma “dieta equilibrada” às comunidades que contribua para o desenvolvimento de congregações teologicamente robustas.

Voltamos, enfim, ao impulso doxológico da Igreja de Cristo. No livro de Apocalipse, o retrato que se estabelece é o de um povo que sempre retorna ao exercício de sua tarefa original: o de glorificar a Deus.<sup>23</sup> Este ímpeto de “cantar juntos a Verdade” está presente no *já e no ainda não* da prática comunitária do canto no contexto do culto. Favorecer este exercício é também tarefa daqueles que escolhem o repertório a ser trazido para dentro do contexto litúrgico. Esta responsabilidade aponta também para este retrato do Apocalipse, em que todos cantam a Verdade juntos no tempo e no espaço.

## Referências

ALLEN, Ronald; BORROR, Gordon. *Teologia da Adoração*. Tradução de Elias Moreira da Silva, Lucy Yamakami. São Paulo, SP: Vida Nova, 2002.

AMORESE, Rubem. *Louvor, Adoração e Liturgia*. Viçosa, MG: Ultimato, 2004.

BAGGIO, Sandro. *Música Cristã Contemporânea*. São Paulo, SP: Vida, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. Nova Versão Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BONHOEFFER, Dietrich. *Vida em comunhão*. Tradução de Ilson Kayser. São Leopoldo: Sinodal, 1997.

CLAYDON, David (Ed.). *A New Vision. A New Heart, A Renewed Call*. v. 2. Pasadena: Lausanne Occasional Papers from the 2004 Forum for World Evangelization, 2004.

DAWN, Marva J. *Reaching out without dumbing down*. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1995.

---

<sup>22</sup> GÊNESIS 4.4. In: BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 3

<sup>23</sup> APOCALIPSE 7.9-12. In: BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 992

DINVILLE C. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad.: Ana L. Faria. Lisboa: Ed. Gradiva, 1988.

HASKEL, Marilyn. *What would Jesus sing?: experimentation and tradition in church music*. New York: Church Publishing Incorporated, 2007.

HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na igreja*. Tradução de Adiel Almeida de Oliveira. São Paulo: Edições Vida Nova, 1991.

LEWIS, C. S. *Cristianismo Puro e Simples*. Tradução de Álvaro Opperman e Marcelo Brandão Cipolia. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CONFISSÃO DE AUGUSBURGO. In: LIVRO DE CONCÓRDIA. *Confissões da Igreja Evangélica Luterana*. Tradução de Arnaldo Schüller. São Leopoldo: Sinodal, 1993.

PRINCIPLES FOR WORSHIP. EUA: Augsburg Press, 2002.

ROOKMAAKER, H. R. *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Tradução de Valéria Lamim Delgado Fernandes. Viçosa, MG: Ultimato, 2015.

SCHAEFFER, Francis: *A Arte e a Bíblia*. Tradução de Fernando Guarany Jr. Viçosa, MG: Ultimato, 2010

SCHALK, Carl. *Lutero e a Música*. Tradução de Werner Ewald. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SHEDD, Russel. *Adoração Bíblica*. São Paulo, SP: Vida Nova, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Editado por Leonard Stein. Tradução de Sérgio Canedo e Hudson Lacerda. Londres: Faber & Faber, 1969.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*. Tradução de Marcell S. Steuernagel. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2014.

TAYLOR, David O. (Ed.). *For the Beauty of the Church*. Grand Rapids, Michigan, EUA: Baker Books, 2010.

TURNER, Steve. *Engolidos pela cultura pop: arte, mídia e consumo: uma abordagem cristã*. Tradução de Paula Mazzini Mendes. Viçosa, MG: Ultimato, 2014.