

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

O ÓRGÃO ELETRÔNICO E O ÓRGÃO DE TUBOS
NA PRÁTICA RELIGIOSA ORGANÍSTICA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

DOMITILA DE LIMA BALLESTEROS

RIO DE JANEIRO, 2014

O ÓRGÃO ELETRÔNICO E O ÓRGÃO DE TUBOS
NA PRÁTICA RELIGIOSA ORGANÍSTICA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

por

Domitila de Lima Ballesteros

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor sob a orientação do Professor Doutor Silvio Augusto Merhy.

Rio de Janeiro, 2014

F946 Ballesteros, Domitila de Lima
O órgão eletrônico e o órgão de tubos na prática religiosa organística da cidade do Rio de Janeiro / Domitila de Lima Ballesteros, 2014.
317 f. ; 30 cm

Orientador: Silvio Augusto Mehry
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Órgão (Instrumento musical). 2. Órgão eletrônico. 3. Performance organística. I. . II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de doutorado em Música. III. Título.

CDD –786.59



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

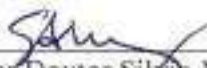
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

O ORGÃO ELETRÔNICO E O ORGÃO DE TUBOS NA PRÁTICA ORGANÍSTICA RELIGIOSA
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

por

DOMITILA DE LIMA BALLESTEROS

BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Silvano Merhy (orientador)


Professor Doutor Eduardo Lakschevitz


Professor Doutor José Nunes Fernandes


Professor Doutor Edilberto M. Fonseca


Professor Doutor Marcelo Eagerlande

Conceito: Aprovado

MARÇO DE 2014

Para o Lincoln

e

para Elizabeth Travassos (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Silvio Mehry, pela competência, sabedoria, generosidade e, muitas vezes, paciência pela qual soube me conduzir para a melhor realização deste trabalho;

Aos meus filhos, Claudio e Virginia, sempre minha maior alegria;

Aos meus colaboradores, especialmente aqueles que entrevistei, pela generosidade e disponibilidade com que atenderam minha demanda, contribuindo para os propósitos deste trabalho;

Aos meus alunos, fonte constante de reflexão e aprendizado e

À CAPES, pela concessão de bolsa de estudo de apoio à pesquisa.

greliosa organística da cidade do Rio de Janeiro. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo

A utilização do órgão como instrumento musical nas igrejas cristãs é um fenômeno que pode ser considerado como parte do cotidiano carioca. Contudo, não obstante seja comum o artefato ser identificado como um instrumento litúrgico, as atividades que dizem respeito à sua utilização se desenvolvem a partir de conflitos simbólicos estabelecidos nos espaços religiosos. Essa situação se amplificou porque, a despeito do que ocorreu com outros instrumentos, a prática organística permaneceu vinculada ao âmbito eclesiástico, de forma que as atividades religiosas e artísticas convergiram em um mesmo espaço. Em meados do século XX, o surgimento do órgão eletrônico veio abalar uma convivência que já apresentava sérios sinais de desgaste. Isso aconteceu porque as características pelas quais este artefato se anunciava se contrapunham aos ideais hegemônicos sob os quais a prática organística até então se radicava. O órgão eletrônico representou uma espécie de democratização de uma prática que até então parecia destinada a um grupo seletivo, detentor dos códigos produzidos pelos espaços artísticos e religiosos. O propósito deste trabalho foi investigar os conflitos que se produzem nos espaços religiosos cristãos cariocas, tomando por base a teoria sociológica de Pierre Bourdieu na delimitação do campo estudado, bem como das interações hierárquicas estabelecidas entre os agentes. As ideias de Roger Chartier e Michel de Certeau também ocupam lugar importante na discussão das formas pela qual o conceito de órgão vai sendo constantemente retraduzido de acordo com as necessidades que as lutas impõem para a manutenção de um ideário hegemônico construído sobre a desautorização do órgão eletrônico.

Palavras-chave: Órgão eletrônico. Órgão de Tubos. Performance organística.

BALLESTEROS, Domitila de Lima. *Eletronic and pipe organ at the organistic practice activity at Rio de Janeiro city*. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Abstract

The utilization of the organ as a musical instrument in Christian churches is a practice which can be considered part of the daily routine of the Cariocas (citizens of Rio de Janeiro). However, in spite of the common identification of this object as a liturgical instrument, the practices related to its utilization have arisen from conflicts which took place in religious environments. This phenomenon evolved, notwithstanding what took place with other instruments, as the use of the organ remained linked to the religious realm, thus religious and artistic activities converged into a common space. In the middle of the twentieth century the arrival of the electronic organ further contributed to the erosion of a process that had been evidencing serious signs of fraying. This happened because of the characteristics by which this instrument was known clashed against the predominant influences of the ideals entrenched by the mainstream practices of the organ at that time. The electronic organ represented a sort of democratization of a practice that up then appeared to belong to a select group which held the codes produced by the artistic and religious customary standards. The purpose of this work was to investigate the conflicts which appear in the religious Christian spaces of the Cariocas, anchoring the findings in the sociologic theory of Pierre Bourdieu to establish a framework for the purview of the field of study as well as the hierarchical interactions established among its various protagonists. The ideas of Roger Chartier and Michel de Certeau also occupy an important place in the discussion of the means by which the essence of the organ is constantly adjusted as the need arises by the requisite to maintain the hegemonic principles built upon discrediting the electronic organ.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quadro do vídeo “Hino 321 CCB hinário 3 órgão de tubos”	30
Figura 2	Quadro do vídeo: “Bach - Choral Prelude ‘Schmücke dich, o liebe Seele’ BWV 654”	31
Figura 3	Quadro do vídeo “Hacking the Melbourne Town Hall Pipe Organ!!”	31
Figura 4	Jean Baptiste Debret: “Coroação de D. Pedro I”	40
Figura 5	“Prospecto da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro”	67
Figura 6	Templo da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro situado, então, à Rua de Santana, 77, Centro	127
Figura 7	Santuário da Primeira Batista do Rio de Janeiro à Rua Frei Caneca 525.	127
Figura 8	Primeiro templo da Igreja Evangélica Fluminense.	135
Figura 9	Segundo templo da Igreja Evangélica Fluminense.	135
Figura 10	Terceiro templo da Igreja Evangélica Fluminense.	135
Figura 11	Quarto templo da Igreja Evangélica Fluminense.	135
Figura 12	Primeiro local de culto da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro.	136
Figura 13	Segundo local de culto da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro.	136
Figura 14	Órgão modelo espineta, da marca Hammond.	139
Figura 15	Crianças aprendendo a tocar órgão Hammond.	142
Figura 16	Reconstrução do órgão hidráulico	151
Figura 17	Esquema de funcionamento de um órgão de tubos de ação mecânica.	155
Figura 18	Detalhe do “Mosaico de Zliten”.	161
Figura 19	Representação do século XIII de <i>In salicibus in médio ejus suspendimus organa mostra</i> .	167
Figura 20	O Telarmônio.	171
Figura 21	Órgão combo com pedaleira (opcional) conectada	175
Figura 22	Órgão Hammond anunciado pela loja de departamentos Sears.	177
Figura 23	“A Evolução da tecnologia da computação lógica”.	178
Figura 24	Fotografia e desenho do Órgão da igreja de San Jerónimo Tlacoahuaya, México.	189
Figura 25	Esquema de distribuição das notas na oitava curta em um teclado.	192
Figura 26	“Quadro de Di Cavalcanti fica 7 horas em feira de arte popular sem ser reconhecido”.	212
Figura 27	Vozes orquestrais: painel do Órgão Prestige, da marca Viscount.	225
Figura 28	Órgão de tubos Sauer da Escola de Música da UFRJ.	239
Figura 29	O THE da UFRJ segundo o Manual do Candidato de 2008.	241

Figura 30	Quadro do vídeo “Órgão de 300 tubos da Matriz de Mogi das Cruzes foi restaurado e afinado para ser usado hoje”.	266
Figura 31	“Vende-se órgão e pedaleira”.	288
Figura 32	Disposição dos instrumentos do templo da Paróquia Luterana Martin Luther, Rio de Janeiro em 2009.	295

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1	Partitura do hino “Nesta sala em que estudamos, vê-nos Jesus”	133
Exemplo musical 2	Arranjo para órgão espineta do hino “Close to Thee”	140
Exemplo musical 3	Arranjo para órgão espineta do Prelúdio em mi menor de F. Chopin	141
Exemplo musical 4	Partitura de “Discurso de medio registro de dos baxones de segundo tono”	192
Exemplo musical 5	Representação das notas tal como devem ser executadas em instrumento de oitava curta do trecho da partitura de “Discurso de médio registro de dos baxones de segundo tono”	193
Exemplo musical 6	<i>Tu solus altíssimus</i> , de François Couperin	195
Exemplo musical 7	<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> , BWV 684, de J. S. Bach	197
Exemplo musical 8	Obra coral com acompanhamento para piano e cifras	231
Exemplo musical 9	Cântico cifrado “Jesus é o rei da gloria”	250
Exemplo musical 10	Partitura manuscrita de <i>Enfance et Maturité</i>	251
Exemplo musical 11	<i>Wedding March</i> (“Marcha Nupcial”) de F. Mendelssohn para piano	252
Exemplo musical 12	“Décima Oitava Variação” de S. Rachmaninoff	252
Exemplo musical 13	Partitura com acompanhamento diferenciado para órgão e piano do hino evangélico: “Se meu povo orar”	252
Exemplo musical 14	Hino 344 do Hinário para o Culto Cristão: “Firme nas promessas”	254
Exemplo musical 15	Hino 516 do Hinário para o Culto Cristão: “Pão da vida”. (Fonte: RJ: JUERP, 1995)	254
Exemplo musical 16	Transcrição para piano de “Jesus, alegria dos homens”, de J. S. Bach	255
Exemplo musical 17	Arranjo facilitado para piano de “Jesu, joy of man’s desiring” (“Jesus Alegria dos Homens”), de J. S. Bach feito por William Wallace	257
Exemplo musical 18	Extrato da transcrição para órgão de Maurice Duruflé de “Rejouis-Toi Mon Ame” (“Jesus Alegria dos Homens”), de J. S. Bach	258
Exemplo musical 19	Transcrição para órgão feita por W. A. Mozart do “Aleluia”, do oratório “O Messias”, de G. F. Handel	258
Exemplo musical 20	Hino da CCB adaptado por Amador Rubio para órgão espineta: “Ó Senhor, vem visitar-me”	259
Exemplo musical 21	Transcrição para órgão feita por Henry M. Dunham, do “Aleluia”, do oratório “O Messias”, de G. F. Handel	260

Exemplo musical 22	Partitura para baixo contínuo de <i>Cum sancto spiritu</i> , da Missa em si menor de J. S. Bach, BWV 232	261
Exemplo musical 23	Partitura para coro e redução para tecla de <i>Cum sancto spiritu</i> , da Missa em si menor de J.S. Bach, BWV 232	262
Exemplo musical 24	<i>Marche</i> , J. S. Bach (Irmãos Vitale)	270
Exemplo musical 25	<i>Marche</i> , J. S. Bach (Henle Verlag)	270
Exemplo musical 26	“Marcha”, J. S. Bach (Tokai, Órgãos Eletrônicos)	272
Exemplo musical 27	Execução de acorde no órgão para simulação de fechamento das válvulas	277

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Proporção de órgãos de tubos existentes na cidade do Rio de Janeiro e Amsterdam	68
Tabela 2	Cálculo do número de tubos de um órgão	154
Tabela 3	Movimentação discente de acesso ao curso de graduação em ÓRGÃO da Escola de Música da UFRJ entre os anos de 2004 e 2013.....	237
Tabela 4	Comparação entre o número de alunos ingressantes aos cursos de graduação em órgão e graduação em piano durante os anos de 2004 e 2013 na Escola de Música da UFRJ	273

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Qualificação dos organistas entrevistados	27
Quadro 2	Programa exigido no THE para o acesso ao curso de bacharelato em órgão.....	240
Quadro 3	Distribuição semestral das obras obrigatórias a serem executadas durante o curso de órgão (bacharelato), na Escola de Música da UFRJ.	244
Quadro 4	Duas versões da grade curricular do curso de bacharel em órgão da UFRJ	246

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Os objetivos	24
1.2	Procedimentos metodológicos	25
1.3	Revisão bibliográfica	36
1.4	Justificativa da pesquisa	41
1.5	As hipóteses	44
1.6	A organização do estudo	45
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	46
2.1	Sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu	53
2.1.1	Os conceitos de capital e campo na investigação da prática organística	59
2.1.2	A desvalorização do órgão de tubos enquanto capital cultural	65
2.1.3	O papel do órgão eletrônico na formação do gosto musical religioso	73
2.1.4	Heteronomia do campo organístico	77
2.2	Bourdieu, Chartier e Certeau: possibilidades de interlocução	81
2.2.1	<i>Habitus</i> e reprodução social	81
2.2.2	As representações de Roger Chartier	83
2.2.3	Estratégia e tática, lugar e espaço no conceito de apropriação	87
3	CONFLITOS DE INTERESSE E LUTAS DE REPRESENTAÇÃO	94
3.1	O órgão e a atividade organística nos espaços religiosos	95
3.2	Discrepâncias entre o ensino acadêmico de órgão e a demanda das igrejas	101
3.3	Ingerência do campo religioso na atividade organística	105
3.4	Lutas de representação entre a igreja católica e o campo erudito	112
3.5	Conflitos de interesse entre a igreja católica e o campo artístico	117
3.6	Órgão nos templos anglicanos e luteranos	122
3.7	Música dos protestantes de vocação missionária: o livro de Braga	124
3.8	O harmônio na evangelização missionária brasileira	130
3.9	A adoção dos órgãos eletrônicos nas igrejas católicas e protestantes	137
3.10	Órgão eletrônico: a desautorização de um instrumento musical	142
4	O QUE É ÓRGÃO	148
4.1	Uma descrição considerada cronológica	149
4.2	O órgão hidráulico e o órgão de tubos	150
4.3	A constituição do órgão como instrumento de igreja	161
4.4	O estabelecimento do órgão de tubos no Brasil	169
4.5	O surgimento do órgão eletrônico	171
4.6	A Organologia e os processos de classificação do órgão	179
4.7	Contradições classificatórias	184
5	PERSPECTIVA E USO DAS DIFERENÇAS	187
5.1	Instrumento de qualidades restritivas	190
5.2	Concessões na prática organística erudita	194
5.3	O uso do órgão eletrônico: tática ou estratégia?	198
5.4	Interesse e os procedimentos estratégicos e táticos	203
5.4.1	Posição hierárquica do subcampo organístico	206
5.4.2	Órgão digital: semelhança estratégica para um uso tático	220

6	O OFÍCIO DE ORGANISTA	233
6.1	A formação erudita acadêmica	234
6.1.1	O Teste de Habilidade Específica, o THE	238
6.1.2	O programa do curso de órgão e a grade curricular	244
6.2	Múltiplas habilidades: particularidades do ofício de organista	248
6.3	O “organista” segundo os organistas	262
6.3.1	O papel da formação pianística	264
6.3.1.1	A questão dos métodos	269
6.3.1.2	O toque pianístico e o toque organístico	275
6.3.2	Especificidades organísticas: regulação e pedal	281
6.4	Para além da Academia	292
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	300
8.	REFERÊNCIAS	308

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho diz respeito à prática organística que se realiza em igrejas cristãs da cidade do Rio de Janeiro. A presença de órgãos em igrejas, uma situação que hoje pode parecer familiar, é fruto da tradição europeia, recebida pela colonização portuguesa, à qual o Brasil foi exposto durante séculos. É também herança do Velho Continente a concepção que atribui centralidade ao órgão de tubos nas atividades organísticas eruditas. Esse entendimento parece afetar negativamente o valor que se agrega aos órgãos genericamente designados como eletrônicos, o que colabora na desautorização das práticas associadas a esses instrumentos.

A identificação do órgão de tubos com os espaços eclesiásticos toma, como evidência, não apenas a predominância desses artefatos em tais ambientes, mas também o direcionamento de sua literatura para utilização nos serviços religiosos. Tal associação fica reforçada pelo fracasso da inserção do artefato nas práticas e espaços artísticos. A importância que a erudição confere ao órgão de tubos contrasta com a carência desses instrumentos nos locais dedicados exclusivamente à atividade artística.

O que levou o órgão de tubos a se tornar predominantemente um instrumento de igreja? Deveria ser considerado como um acaso as salas de concerto não terem adquirido órgãos de tubos - assim como já o fizeram inúmeras vezes com pianos, tímpanos e harpas, por exemplo? Ou, ainda: por que o instrumento não encontrou seu “lugar ao sol” fora dos ambientes religiosos? Quais as implicações decorrentes da cessão de um espaço religioso para a realização de um concerto erudito de órgão?

É preciso critério quanto aos desdobramentos que a afirmação sobre o predomínio dos órgãos de tubos nas igrejas pode suscitar. É preciso frisar, a título de esclarecimento, que por “predomínio” não se compreende “abundância”. São poucos os órgãos acústicos situados nas igrejas da cidade do Rio de Janeiro - quarenta ao todo (BATISTA; KERR, 2007) - dentre os quais um pequeno número apresenta condições boas ou razoáveis de funcionamento¹. Apenas dois instrumentos acústicos estão instalados em salas de concerto, ambas situadas na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), embora, atualmente², apenas

¹ Por seu teor valorativo, as adjetivações “boas” e “razoáveis” conservam caráter subjetivo. Por exemplo, recentemente recebi a “Tabela de órgãos em funcionamento ou em fase de restauração” elaborada por um organista carioca, onde se encontram listados 17 instrumentos. No referido documento, o autor utilizou três categorias de avaliação “excelente”, “bom estado” e “em restauração”. Em conversa com o colega que realizou a tabela manifestei minhas divergências principalmente pela classificação atribuída a cinco dos instrumentos ali incluídos como em “bom estado”. Em minha opinião, tais instrumentos não possuem condições de uso.

² Janeiro de 2014.

um deles esteja em funcionamento³. A instituição, como o nome indica, tem função educacional e é a que oferece o único curso oficial de órgão erudito na cidade e no estado do Rio de Janeiro.

Diante do exposto, é razoável afirmar que, numa cidade com mais de seis milhões de habitantes⁴ e pródiga em igrejas cristãs, a prática organística religiosa ocorre a despeito da carência de artefatos de tubos. De fato, é isso que acontece, pois os órgãos que predominam, hoje, nas igrejas desta cidade, são os eletrônicos. Esses artefatos começaram a chegar ao Brasil em meados do século XX e se caracterizavam por dispensar a utilização de tubos para a produção de sons.

A partir de seu surgimento o instrumento eletrônico modificou o panorama da música organística nas igrejas. Logo de imediato, o acontecimento causou polêmica, especialmente nos Estados Unidos da América, local de surgimento do órgão Hammond: em pouco tempo, um grande número desses instrumentos foi comercializado. Destinados para uso diverso, tais artefatos foram sendo alocados em residências, rádios, teatros, e em igrejas. Houve celeuma na ocasião, principalmente entre os apreciadores do órgão de tubos que reivindicavam ao instrumento de seu apreço a exclusividade da denominação “órgão”. A polêmica foi grande, mas não impediu que o instrumento da Hammond, bem como outros eletrônicos que vieram a seguir, fossem amplamente distribuídos. Com isso, a atividade organística nas igrejas tomou novos rumos.

Com a expansão das vendas, os instrumentos eletrônicos começaram a chegar, não apenas ao Rio de Janeiro, mas em outras cidades brasileiras. Avizinhava-se a instalação do Concílio Vaticano II que tinha como uma de suas missões, segundo as palavras do Papa João Paulo II “renovar as suas metodologias, [da Igreja] tendo em vista um serviço mais eficaz à evangelização”⁵. O Pontífice, posteriormente, em 1995, também declarou que um dos motores que impulsionaram a realização do Concílio foram as “mudanças do mundo contemporâneo, que, como “sinais dos tempos”, exigiam ser decifradas à luz da Palavra de Deus”⁶.

No início do século XX, a evangelização também se tornou a palavra de ordem dos protestantes, de forma que a atividade missionária no Brasil, especialmente a de procedência

³ Refiro-me ao instrumento *Tamburini*, atualmente (janeiro de 2004), fora de uso.

⁴ A estimativa da população residente no município do Rio de Janeiro para julho de 2012, feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é de 6.390.290 habitantes. Fonte: <www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2012/estimativa_tcu.shtm>. Acesso em: 23 jul. 2013.

⁵ A citação faz parte do discurso de encerramento do “Congresso Internacional sobre a Actuação dos Ensinamentos Conciliares”. Fonte: <www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000227_vatican-council-ii_po.html>. Acesso em: 12 abr. 2011.

⁶ A citação faz parte de “Sobre a importância do Concílio Vaticano II”. Disponível em: <cleofas.com.br/sobre-a-importancia-do-concilio-vaticano-ii/>. Acesso em: 12 jul. 2013.

norte-americana, chegou a seu apogeu (MENDONÇA, 1995 e 2005). Embora o órgão de tubos se fizesse presente nas igrejas norte-americanas, no assentamento dos novos templos brasileiros, esses instrumentos se mostraram prescindíveis. Definido por diversos tipos de facilidades, - preço, espaço e manutenção - o órgão eletrônico parece ter sido de grande serventia no atendimento às demandas das igrejas cristãs que se instalaram no Brasil. Mas os confrontos que o surgimento do órgão eletrônico suscitou jamais deixaram de existir. E hoje, quase um século após seu surgimento, as disputas quanto à legitimidade das atividades organísticas nas igrejas oscilam entre discursos radicados sob a égide do conceito de excelência do órgão de tubos e os processos desqualificadores do órgão eletrônico.

Talvez as formas mais potentes e eficientes que os setores eruditos utilizam para desqualificar os órgãos eletrônicos estejam relacionadas aos processos de legitimação das definições circunscritas ao tema. Não será ao acaso que os esquemas da Organologia ratifiquem a separação ideológica que os adeptos do órgão de tubos aplicam ao artefato eletrônico. Como uma disciplina acadêmica, a Organologia é uma construção marcada pelas limitações dos recursos disponíveis do momento. A inclusão do órgão eletrônico em alguns dos sistemas de classificação de grande projeção e reconhecimento acadêmico se deu *a posteriori* da criação desses mesmos esquemas. Ou seja, o instrumento foi incluído em um sistema cuja construção se efetuou em outro contexto e, portanto, desde uma perspectiva distinta daquela que havia identificado “órgão” como instrumento de tubos. O cotejamento entre o design dos instrumentos e a forma de utilização são itens cuja importância, desde que admitidas, permitiria abranger de forma coerente os dois artefatos dentro de uma mesma classificação. Fica claro, porém, que essa nova forma de olhar o instrumento comprometeria a estrutura do sistema classificatório como um todo, destituindo uma legitimidade construída sobre a proposição de verdades.

Contudo, para os fins que este trabalho se propõe efetivar, importa menos a discussão sobre a construção dos sistemas classificatórios em si, do que o papel que eles podem desempenhar no processo de legitimação ou desqualificação de um instrumento musical dentro de um grupo social. Esse ponto, em particular, merece destaque, pois a alocação de instrumentos homônimos em categorias diferentes já pressupõe uma distinção. A título de exemplo reproduzo uma citação constante da publicação de Curt Sachs (1941), musicólogo reverenciado pelos meios acadêmicos: “os instrumentos elétricos se *desviam* da tradição do século XIX”⁷ (p. 426, grifo meu).

⁷ “Los instrumentos eléctricos se desvían de la tradición del siglo XIX”.

Realmente, é possível dizer de antemão que os sistemas da Organologia reconhecidos nos meios acadêmicos não foram econômicos em proclamar diferenças entre os órgãos acústicos e eletrônicos. Mas, a relevância do trabalho classificatório organológico não se atém ao alijamento produzido pelo posicionamento dos órgãos em categorias diferentes. A classificação do órgão não acústico juntamente a outros instrumentos eletrônicos, como é o caso da guitarra, por exemplo, agrega ao órgão uma conotação popular, o que, do ponto de vista da erudição, se constitui como uma condição por vezes pejorativa. É assim que, a Organologia, em muitas de suas mais célebres vertentes, beneficia duplamente o posicionamento de musicólogos e organistas que desejam reivindicar a autenticidade do órgão de tubos. Ao mesmo tempo em que promovem esse utensílio como instrumento sonoro legítimo, desautorizam o órgão eletrônico como artefato capaz de atender às exigências eruditas. Dificilmente seria de outra forma, pois, em última instância, muito existe de comum entre a demanda da Organologia e a da Musicologia, ou, ainda, dos vários ramos do saber científico em geral. Dizer que os sistemas classificatórios providos pela Organologia servem aos grupos eruditos, que, por sua vez produzem e significam as práticas eruditas, não passa de um vício tautológico, a Ciência a serviço da Ciência.

De antemão é preciso salientar que a prática organística erudita no Rio de Janeiro seria inexequível, caso fossem levados à risca os padrões que alguns puristas anunciam como legítimos. O discurso exaltador do órgão acústico revela sua limitação quando se observa a existência de uma prática proclamada ortodoxa a despeito da precariedade dos órgãos que a significam. Por um movimento aparentemente contraditório, a ortodoxia organística depende dos instrumentos os quais desautoriza. Nesses momentos, o processo de desqualificação do instrumento eletrônico deve ser colocado em suspenso, até que um olhar mais atento busque revelar as falácias que atos condescendentes eventualmente terminam por ocultar.

As atitudes, os discursos, as normas e o conjunto dos procedimentos suficientes para trazer o órgão eletrônico a um patamar de exequibilidade junto a práticas que se lhe declaram avessas pode, à primeira vista, parecer um expediente superficial, sustentado por discursos inconsistentes ou contraditórios. Porém, inferir a natureza dos processos que permitem ajustar a realidade com vistas a tornar irrepreensível o uso dos instrumentos proscritos requer cautela. Tais mecanismos não deveriam ser reconhecidos como justificativas ou meras desculpas fundadas na conveniência de um grupo em particular. Muito menos deveriam ser considerados linearmente como causa, sequer como consequência de um determinado contexto social. Embora tais mecanismos constituam uma parte deveras importante do que ocorre no universo da atividade que ora se investiga, a existência de um processo necessário

de ajuste do discurso à prática não se explica por si só. Além disso, eis uma prática que, a despeito do local de sua incidência - as igrejas - não se dá de forma pacífica. Existe beligerância nos processos que conformam esse espaço como um campo de lutas em prol da legitimação da forma correta de tocar órgão nas igrejas. Observe-se aqui a dualidade que a expressão “tocar órgão nas igrejas” suscita quanto ao entendimento do vínculo que essa prática reclama, erudito e artístico. Sendo assim, um dos focos da disputa deriva do confronto entre os princípios e interesses que marcam as individualidades das instâncias religiosa e artística. A essa situação específica, se agrega um fator complicador extra, o surgimento de conflitos produzidos pela dificuldade que uma atividade encontra em sobreviver dentro de limites tão pouco definidos.

Parece bastante tentador atribuir a origem do conflito entre essas instâncias ao surgimento do órgão eletrônico, o que, aliás, vem sendo feito por alguns grupos que consideram o instrumento como o usurpador do direito à soberania do órgão de tubos. O entendimento que fomenta a ideia que a intromissão do órgão eletrônico nos serviços religiosos contribuiu de forma importante para o decaimento da atividade do instrumento de tubos é uma linha de raciocínio adotada com frequência. Diretamente ou não, esse argumento é invocado para explicar a diminuição do número de órgãos de tubos na cidade. Essa teoria, bem como outras, que mantêm o órgão de tubos como referência da prática legítima, mostra sua eficácia em eludir o confronto com possíveis focos de desajustes quanto ao lugar do instrumento acústico nos universos artístico e religioso.

Eis uma abordagem potente quando se trata de evitar por em xeque os preceitos instituídos pela tradição europeia (de tubos), bem como de avaliar a atualidade destes dentro das práticas cariocas atuais. Contudo, tendo em conta a natureza socialmente privilegiada do órgão de tubos, a aplicação dessa perspectiva tende a produzir compreensões e explicações da realidade desde uma ótica que confirma a posição dos grupos que as produzem. O órgão de tubos é um instrumento de elite; ele atende a critérios muito específicos que confirmam essa posição. É um artefato raro, caro, portanto de difícil acesso. Seu uso é regulamentado pelos cânones da tradição europeia e costuma estar alojado nas galerias das igrejas, ou seja, fora do alcance visual, o que lhe confere ares de mistério. Além disso, trata-se de um equipamento cujo nível de especialização para sua utilização é sobre-estimado, uma ideia que fica exacerbada por sua condição de inacessibilidade o que contribui para o desconhecimento do instrumento⁸ em si.

⁸ A dificuldade de se operar um órgão de tubos não é quantitativamente maior do que a de se utilizar teclados e sintetizadores, sempre que igualemos os níveis de excelência que um e outro instrumento permitem. A

O discurso que pretenda explicar a prática organística nas igrejas sem questionar o papel e a função do instrumento de tubos levanta, por si só, suspeição, devido à tendência de se coadunar com os princípios e os valores dominantes envolvidos na questão. De fato, o esforço para manter vivo o ideal da supremacia do instrumento não deve ser justificado por uma apreciação estética, menos ainda como fruto da constatação de qualidades insuperáveis e imanescentes ao artefato. A sugestão do apreço ao instrumento como símbolo de excelência aponta para um pensamento antes ideológico do que propriamente estético e musical. Tal perspectiva aceita uma via de compreensão bastante profícua. Primeiro por sua proposta de desconstruir o discurso que funda a magnificência de um instrumento a partir de características imanescentes. E, em seguida, por entender que a inclusão de um artefato em uma categoria é parte de um processo social. Isso, transposto ao tema deste trabalho, permite que se pondere a exaltação do órgão de tubos como uma construção de determinado grupo bem como que se entenda a adesão de uma filosofia radicada na centralidade do artefato como um recurso ideológico rumo à obtenção de status.

A tarefa de estabelecer os agentes que lutam no universo organístico religioso conforma muito deste trabalho como um todo. De imediato, é razoável afirmar que os agentes que tomam parte neste processo são os organistas que atuam nas igrejas. Mas a assertiva, ainda que aparente um caráter de obviedade, carece de explicitação. A fim de compreender as disputas que os agentes travam por legitimidade é imprescindível que se conheça o lugar a partir do qual cada um milita, pois muito pode ser inferido disso. Além do mais, quando se trata de identificar quem são os organistas nas igrejas, não é possível lançar mão da lógica que se costuma aplicar em outras atividades onde a legitimação depende do aval científico. Este seria o caso da Engenharia e Advocacia, somente para citar alguns exemplos, cuja formação é, em grande medida, competência das instâncias eruditas (científicas) que exercem um poder importante no controle das práticas que legitimam. No assunto que aqui se discute, se é verdade que existe uma Academia que consagra organistas conferindo diplomas, ela não é a

comparação não pode ser levada a cabo de forma justa sem que se considere a quantidade e o grau de aproveitamento dos recursos que cada um dos artefatos oferece, o que varia sobremaneira. Além disso, há que se lembrar que nem todo órgão de tubos possui dimensões extraordinárias. Existem instrumentos pequenos, com poucos registros, operacionalmente simples. E, ainda que o tamanho do mobiliário possa se constituir como um indicador de complexidade desde o ponto de vista de sua construção e utilização, a consola, que é o local propriamente dito de atuação do organista é, em proporção, muito menor que o todo. Já no caso dos instrumentos eletrônicos, parece operar uma ilusão de ótica, que atua desfavoravelmente em relação à compreensão quanto à dificuldade de manejo desses instrumentos. Desfavorável, porque poderia ser visto como um instrumento simplório, ainda mais quando comparado aos artefatos de tubos. Existem sintetizadores que, embora pequenos em tamanho, são instrumentos de alta complexidade quanto ao uso e resultado sonoro. Em qualquer dos casos, a utilização dos instrumentos depende, portanto, de competência previamente adquirida e da perspectiva que se infere à comparação.

única instância a definir esses profissionais. As igrejas, ainda que por outros meios, também qualificam organistas, ainda que seus valores de referência nem sempre se mostrem alinhados com aqueles celebrados pela Academia. Como proprietária dos artefatos – os órgãos –, as instituições religiosas são gestoras e outorgantes de uma parcela substancial dos postos de trabalho. As igrejas funcionam como agências que, em último caso, definem a adequabilidade, ou não, da música religiosa, tendo poder, e dele fazendo uso, para consagrar organistas segundo seus próprios critérios.

O universo religioso circunscreve lutas cujo intuito é legitimar a prática organística eclesial. A disputa inclui não somente os parâmetros definidos pelas instâncias religiosas, mas também pelas instâncias artísticas. Isso ocorre por causa do poder reduzido que o universo organístico artístico possui de legislar sobre suas práticas. A inferência de uma tendência híbrida aos movimentos subjacentes à conjuntura organística se destaca como fundamental aos processos investigatórios que tomaram parte na conformação geral deste trabalho. Pois, a prática que aqui se pretende examinar é a que se efetiva engastada entre critérios duplos, uma atividade cuja sobrevivência depende da invocação de leis fundamentadas ora sobre critérios religiosos, ora artísticos. Entender essa propensão, que hoje parece ser um ponto comum às práticas organísticas religiosas, mostra valor no momento de se definir a identidade de alguns dos protagonistas desta pesquisa. Pois, para compreender o universo dessas práticas, ninguém melhor do que aqueles que as constituem.

Ainda que possa parecer paradoxal, a prática organística religiosa, abrigada por espaços que estão fundamentados sobre o ideário de tudo o que se supõe mais “puro” e “sacrossanto” na sociedade, acolhe lutas de poder. E as forças que impulsionam e conformam tais lutas visam definir qual é a verdadeira prática para, então, legitimá-la. O entendimento da dinâmica pela qual o espaço organístico se define depende da explicitação das forças que operam nas lutas silenciosas que ali se estabelecem.

Poderia, a essa altura, parecer que proponho estabelecer uma linha divisória entre uma prática que busca fidelidade aos parâmetros europeus, e outra que se opõe a essa, que se insurge ou renega os princípios da tradição. Esse não é, contudo, o caso. Não obstante tal divisão seja, por vezes, mencionada na fala dos agentes inseridos na prática organística, é preciso identificar nesses discursos a multiplicidade de óticas sobre as quais estão construídos. Pois os enunciados, muitas vezes, são apenas títulos genéricos que os agentes usam para descrever atividades diferentes. Da mesma forma, não é raro encontrar pronunciamentos semelhantes, provenientes dos agentes do universo social em questão, que descrevem práticas bastante diversas. Ainda que, por vezes, tais discursos possam parecer

desconexos ou contraditórios, são justamente esses desalinhamentos provisórios que permitem que se acesse a uma compreensão um pouco mais acurada das realidades que pulsam no seio da prática organística. Roger Chartier explicou de maneira primorosa esse fenômeno quando renegou a noção de que o acesso à realidade se faça “através dos discursos que querem organizá-la, submetê-la, ou representá-la” (1995, p. 189). Segundo ele, “não é lícito restringir as práticas constitutivas do mundo social à lógica que governa a produção dos discursos” (1995, p. 189). Chartier adverte, ainda que “manter esta distinção é essencial, como assinala Bourdieu⁹, para que se evite ‘postular como princípio da prática dos agentes a teoria que se deve construir para dar conta dela’ ou, ainda, projetar ‘nas práticas [...] para alguém que as estuda como algo a ser decifrado’ (1995, p. 189-190).

1.1 Os Objetivos

Essa pesquisa teve como objetivo principal descrever os processos que perfazem a prática organística dentro de ambientes religiosos cristãos na cidade do Rio de Janeiro. A tarefa passou necessariamente por (a) compreender como essa atividade se realiza desde o ponto de vista daqueles que nela estão envolvidos. A meta incluiu (b) investigar os significados que esses agentes conferem às suas práticas e as justificativas que eles promovem no afã de torná-las legítimas. Também foi meu intuito (c) descrever o instrumento musical cuja atividade motiva esse trabalho: um artefato de múltiplas faces, cuja construção extrapola suas condições físicas de apresentação e funcionamento. Decidi, igualmente, (d) abranger as descrições tradicionais que a erudição leva a cabo até porque os discursos autorizadores das práticas muitas vezes são proferidos em nome dessas classificações. Contudo, à decisão de explicitar as descrições oficiais acrescentei a importância em (e) demonstrar o caráter arbitrário e hegemônico pelo qual, tais classificações operam a clivagem entre instrumentos de tubos e eletrônicos.

No processo de delimitar os objetivos da pesquisa foi preciso levar em conta que, ainda que os agentes que ocupam posições proeminentes nas atividades organísticas proclamem a ortodoxia de suas práticas, estas, muitas vezes não se coadunam com a letra. Eis uma situação que se mostra ainda mais contundente quando se tem em conta que a conjuntura

⁹ No livro “Coisas Ditas”, no texto, “Da regra às estratégias”, Pierre Bourdieu escreveu que “trata-se de evitar tomar como princípio da prática dos agentes a teoria que se deve construir para explicá-la” (2004, p. 78-79). Ainda no mesmo livro, mas no texto “Leitura, leitores, letrados, literatura”, Bourdieu declarou que “Por não se objetivar a verdade da relação objetivante com a prática, projeta-se nas práticas aquilo que é a função das práticas para alguém que as estuda como alguma coisa a ser decifrada” (2004, p. 140).

da cidade do Rio de Janeiro - quanto à existência de instrumentos equipados de acordo com as leis da erudição - se encontra bastante alijada do ideal que a prática ortodoxa prega. Sendo assim, tornou-se imprescindível (f) compreender os termos sob os quais a ortodoxia é proclamada e justificada, a fim de alcançar um melhor entendimento de uma prática que se estabelece a despeito da norma.

Destaco, ainda, como um das finalidades deste trabalho, (g) investigar como a escolha do instrumento (entendido aqui não como objeto físico) pode influenciar a constituição das relações hierárquicas entre os agentes de onde ocorrem as práticas organísticas estudadas. O entendimento destes espaços sociais enquanto *locus* de divisão hierárquica mostra valor na pesquisa que investiga acerca de uma convivência competitiva entre os agentes. Objetiva-se também, portanto, (h) descrever a natureza dos estratagemas que eles eventualmente lançam mão como forma de legitimar suas práticas e de manter - ou de galgar, segundo o caso - posições hierárquicas de maior prestígio.

1.2 Procedimentos Metodológicos

Para conhecer o universo das práticas de um determinado grupo segundo a sua própria ótica e para compreender os significados e as representações que os próprios agentes produzem, é necessário que, de antemão, se coloque em suspenso as categorias fornecidas e consolidadas pela erudição. Além do vínculo provável com os interesses das classes dominantes, tais categorias são estanques, limitam o acesso ao amplo espectro de possibilidades de investigação e tendem a anular as nuances complexas, porém sutis que o contexto a ser estudado propõe. Na medida do possível, esse trabalho procura evitar esse percurso. Optei por desenvolver uma vertente eminentemente qualitativa e etnográfica, de maneira a privilegiar a tomada de dados a partir de informações produzidas pelos agentes das práticas, buscando compreender os significados que eles atribuem aos fenômenos que ocorrem em seu contexto.

Delimitei etnograficamente a prática religiosa organística que acontece em igrejas cristãs da cidade do Rio de Janeiro, notadamente nas instituições católicas e protestantes. Essa demarcação se justifica por dois motivos. O primeiro deles decorre da impossibilidade evidente que seria dar conta de um universo tão abrangente, caso todas as religiões cognominadas “cristãs” fossem incluídas nesse estudo. O outro motivo que justifica tal delimitação não tem valor excludente. Seu propósito é distinguir o fórum das práticas católicas e protestantes de hoje que, num passado não tão distante, via no órgão de tubos um

ícone da tradição musical religiosa. A contraposição do lugar que o órgão de tubos ocupava nos serviços destas religiões com o que ocupa hoje se constitui um tema instigante para a discussão. Adianto, entretanto, que esta circunscrição é temporária. É preciso ressaltar a qualidade dinâmica do campo organístico dado que parte significativa de seus agentes atua de forma itinerante. Esse é o caso dos organistas, que prestam serviço em várias instituições.

Para fins de explanação inicial, os procedimentos metodológicos que viabilizaram esse processo podem ser arranjados em dois grupos. Um deles diz respeito aos procedimentos de recolhimento de material empírico sobre a atividade de órgão nas igrejas cariocas: entrevistas a vários agentes, coletas de diálogos em diversos recursos virtuais - redes sociais e fóruns, por exemplo -, textos e vídeos publicados na web e observação de atividades organísticas em ambientes religiosos. Parte desse material resultou de depoimentos oferecidos em entrevistas presenciais, por telefone e por meios virtuais. Ressalto que o que denomino como “representantes da atividade organística” não se restringem a organistas, mas incluem aqueles que, por sua atuação ou posição, exercem alguma ascendência sobre a atividade organística. São eles os funcionários que têm a seu cargo atividades de secretaria e zeladoria (marcação de horários, fiscalização de acesso aos recintos, controle de disjuntores de luz) e os dirigentes religiosos ou laicos que gerenciam os espaços religiosos. Esses agentes, independentemente de sua posição, detêm, em maior ou menor grau, poder para facilitar ou vetar a realização de um evento artístico nos ambientes eclesiais.

Todas as entrevistas presenciais e realizadas por telefone foram registradas em áudio, sempre com o consentimento do colaborador. Não utilizei um roteiro pré-confeccionado, embora mantivesse sempre em mente algumas perguntas que pudessem ser usadas em momentos onde isso se tornasse necessário, como no caso da entrevista perder o foco. Dentre essas perguntas, destaco “quais as músicas de órgão que mais gosta?”, “como você define ‘órgão’”, “quais os atributos de um organista” caso ele já não o tivesse feito espontaneamente. Também colhi muitos dados e informações úteis à pesquisa a partir de conversas informais que não foram entabuladas em torno deste trabalho.

Outros depoimentos e informações foram obtidos em sites de relacionamento, no Orkut¹⁰ e, mais recentemente, no Facebook¹¹. Embora esses sítios virtuais tenham se constituído como local importante de coleta de depoimentos e informações, esses não foram, os únicos espaços da web onde isto ocorreu. Através do uso de um filtro que a Google oferece

¹⁰ O Orkut (<www.orkut.com>) é um site de relacionamentos que se tornou muito popular no Brasil até o aparecimento do Facebook.com. Hoje em dia, o Orkut praticamente não é mais utilizado.

¹¹ O Facebook (<www.facebook.com>) é um importante site de relacionamentos criado em 2004 que se encontra em franca atividade.

aos usuários de seu serviço de email, o Gmail, pude me manter atualizada quanto à publicação de propagandas, artigos, notícias em geral sobre órgãos e acerca da atividade organística em várias partes do globo. Como se verá e se justificará adiante, tal ferramenta se mostrou muito valiosa enquanto facilitou o acesso a opiniões de um público bastante diversificado, bem como permitiu obter uma visão abrangente da situação da atividade organística.

Decidi proceder à identificação de alguns agentes através da confecção de um quadro (quadro 1). Esse foi o caso dos organistas que foram por mim entrevistados. Nesse caso, procurei revelar o que considerei imprescindível para que a perspectiva geral e a lógica desses agentes pudessem ser apreciadas o mais acuradamente possível. Esses agentes conservam vínculos duplos bastante vívidos com a atividade organística em igrejas e com a formação erudita de órgão. Pois, ainda que nem todos os organistas entrevistados atuem como tal em igrejas eles têm ou tiveram, de alguma maneira, a igreja como ponto de partida para seu interesse no estudo do instrumento. Analogamente, o mesmo pode ser afirmado quanto ao relacionamento com a erudição, cujo enfoque se verifica no vínculo que, no discurso, o organista estabeleceu com sua formação e sua prática.

Quadro 1: Qualificação dos organistas entrevistados						
Nome	Origem Religiosa	Reside atualmente na cidade do Rio de Janeiro?	Formação em órgão	Formação pregressa em piano?	Graduação em outras áreas	Atua como organista em igrejas?
Alberto	Protestante	Sim	Graduação	Sim	----	Sim, igreja católica
André	Católica	Não	Técnica*		Artes - Música	Sim, igreja católica
Bruno	Protestante	Não	Graduação		---	Sim, Protestante
Danilo	Protestante	Sim	Particular**	Não	Exatas	Não.
Evandro	Católica	Sim	Particular	Sim	Exatas	Não
Francisco	Protestante	Sim	Graduação	Sim	Artes - música	Não.
Heitor	Protestante	Sim	Graduação	Sim	Artes - Música	Sim, diversos credos
Jorge	Protestante	Sim	Graduação	Sim		Sim, católica
Júlio	Protestante	Não	Curso técnico	Sim	Artes - Música	Sim, igreja protestante
Lúcio	Protestante	Sim	Graduação	Sim	Arte - Música	Sim, protestante
Marcelo	Protestante	Não	Particular	Sim	Humanas	Sim, igreja protestante
Milton	Católica	Sim	Graduação	Sim	Biomédica	Sim, igreja católica
Roberto	Protestante	Sim	Graduação	Não	----	Sim, igreja protestante
Rodrigo	Católica	Não	Técnica	Sim	Humanas	Sim, igreja protestante
Tiago	Protestante	Não	Técnica	Sim	Humanas	Sim, igreja protestante
*Cursos técnicos de escolas de música, particulares ou não.						
**Aulas particulares fora de qualquer instituição						

A importância dessa delimitação reside na já mencionada tendência híbrida que marca a atividade organística estabelecida nas igrejas. Ressalto minha constante preocupação em resguardar o anonimato desses agentes, pois essa foi a condição estabelecida para a realização

dos colóquios. A extensão numérica dos limites geográficos da cidade do Rio de Janeiro contrasta com a dimensão dos espaços organísticos, esse, um mundo pequeno, onde até mesmo mínimas sanções são capazes de produzir prejuízos consideráveis. Em todos os casos, designei aos agentes nomes masculinos fictícios de forma a organizar os dados que entendi como relevantes sobre os agentes no decorrer do texto, sem deixar de garantir o anonimato que foi prometido aos colaboradores.

Como parte dos procedimentos metodológicos incluem-se os processos de interpretação e análise das práticas. Esse item leva em conta os relacionamentos que os agentes estabelecem entre si, as distinções e hierarquias produzidas no campo, bem como o papel político das instituições nas atividades de órgão dentro dos espaços religiosos.

Conforme já havia aventado, a subdivisão de categorias metodológicas tem um intuito meramente circunstancial, vez que os procedimentos acima não correspondem, necessariamente, a uma sequência cronológica de fatos, muito menos uma ordenação feita de acordo com uma ótica valorativa. Embora a escrita etnográfica dependa dos dados colhidos em campo, qualquer etapa da coleta de dados pode produzir inteligibilidade, novas interpretações e olhares, ainda que parciais, do objeto que se estuda. Como um processo dinâmico, a pesquisa de cunho etnográfico está sujeita a constantes revisões. Os agentes do campo têm suas próprias verdades, que desafiam a todo instante as ideias e hipóteses do pesquisador, que são fruto de uma construção simbólica criada *a priori* e, por isso, temporária. É importante dizer que se a alteração ocorre, esta se dá ao nível do pesquisador, a partir do confronto de suas premissas e crenças com aquelas que os agentes do campo ofertam. Ou seja, dizer que as delimitações podem se modificar implica em reconhecer que os pressupostos da pesquisa não passam de conjecturas, um ponto de partida que o pesquisador precisa estar disposto a abrir mão sempre que se fizer necessário.

Pelo menos foi isso que me aconteceu no decorrer deste trabalho, motivo pelo qual retorno ao argumento onde afirmei que a demarcação do contexto etnográfico como um procedimento apriorístico tem valor temporário. Durante o desenvolvimento desta pesquisa experimentei por algumas vezes a validade desse princípio, mais especificamente no que se refere à demarcação do campo de estudo. A decisão de colocar um determinado segmento religioso da cidade do Rio de Janeiro em perspectiva etnográfica, ou seja, de circunscrever as práticas religiosas das igrejas católicas e protestantes cariocas como sítio de coleta de dados, revelou, em determinado momento, a necessidade de revisão. Dois pontos principais apontaram para essa exigência: (1) o potencial dos meios midiáticos, em particular da internet, por sua alta potência de reduzir distâncias e difundir informações, e (2) a importância

creditada direta e indiretamente pelos agentes aos padrões europeus como referencial organístico.

Embora invocar a questão da globalização como forma de explicação do mundo venha se tornando uma prática comum e muitas vezes superficial, não é possível desconsiderar o fenômeno, especialmente no que se refere a seus efeitos na comunicação. A internet, como uma das principais ferramentas midiáticas da atualidade, vem abolindo limites e fazendo a informação chegar aos mais remotos locais em tempo real ao acontecimento. Uma fonte incomensurável de informações circula pela rede ininterruptamente, o que permite que o pesquisador tenha acesso a informações em tempo real e a depoimentos espontâneos, ou seja, sem a demanda do pesquisador. Dentro do escopo deste trabalho, a utilização das informações veiculadas na internet precisou ainda ser considerada não apenas pelos atributos mencionados, mas, pela proporção que as ferramentas de compartilhamento de vídeos, em especial o canal Youtube, vem alcançando. Em tal caso, o acesso à rede se mostrou como um provedor não apenas de informação escrita, mas de conteúdos sonoros e visuais. Lançar expressões como “órgão de tubos” ou “pipe organ” no serviço de busca do Youtube¹², por exemplo, traz links para os mais diversos vídeos cujos conteúdos variam entre corroborar a visão mais ortodoxa do mundo organístico erudito até demonstrar o ponto de vista diametralmente oposto ao que a ortodoxia anuncia.

Para exemplificar, cito três vídeos bem contrastantes entre si. O primeiro deles, representado pela figura 1, tem por título “Hino 321 CCB¹³ hinário 3 órgão de tubos”.

¹² O endereço eletrônico do referido site é <www.youtube.com>.

¹³ A CCB (Congregação Cristã do Brasil) é uma igreja cristã do ramo denominado pentecostal de origem ítalo-americana e que se estabeleceu em solo brasileiro no ano de 1910.



Figura 1. Quadro do vídeo “Hino 321 CCB hinário 3 órgão de tubos”. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=z41j-98vVBQ>. Acesso em: 14 jun.2013. (0:00)

Nesse vídeo, o instrumento utilizado é um órgão do tipo teclado bastante acessível econômica e fisicamente para a gravação de um hino religioso. No texto, abaixo do vídeo, está escrito:

Hino gravado usando o programa Hauptwerk¹⁴ que simula perfeitamente (dependendo da sua caixa de som) um órgão de tubos, ele grava no seu computador o som de cada registro de um órgão de tubos que foi gravado em um órgão de tubos de verdade, com isso o som é idêntico (*sic*) a de um órgão (*sic*), fica melhor ainda ao vivo, pois na camera (*sic*) o som perde a qualidade. Precisa ter bastante espaço no hd e também um processador e memória bons, pois ele requer bastante do computador. (Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=z41j-98vVBQ>. Acesso: em 30 jan. 2013).

O segundo e o terceiro vídeos que cito trazem Ton Koopman, organista, cravista e regente holandês, músico venerado pela erudição europeia e mundial, e James Annesley, saxofonista, produtor de música eletrônica, artista sul africano radicado na Austrália. Koopman executa uma obra de Bach em um órgão de tubos (figura 2).

¹⁴ *Hauptwerk* é um programa de computador que permite reproduzir os sons de órgãos de tubos reais através de MIDI (interface digital para instrumentos musicais) e de amostras sonoras gravadas. O nome *hauptwerk* é o termo empregado pela ortodoxia para designar um dos manuais do órgão de tubos.



Figura 2. Quadro do vídeo “Bach - Choral Prelude ‘Schmücke dich, o liebe Seele’ BWV 654”. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=NqSEP06twLI&list=PL4F55175F92C75726>. Acesso em: 12 jun. 2013. (0:22)

No caso de Annesley, o vídeo, mostra o artista executando um instrumento melódico de sopro eletrônico (figura 3), sustentado por uma base musical cujo som é resultado de uma bateria e de uma sequência de acordes. Esta sequência, teria sido supostamente produzida pelo órgão de tubos da Sala de Concertos de Melbourne. Ainda que por um breve momento, o vídeo revela a consola de um órgão vazia, ou seja, sem organista, o vídeo de Annesley é pródigo em mostrar laptops, em cujas telas se podem ver programas de áudio rodando, uma mesa de som e muitos fios espalhados pelo chão. Enfim, uma cena que se afasta completamente do que os eruditos denominam “órgão de tubos”.



Figura 3. Quadro do vídeo “Hacking the Melbourne Town Hall Pipe Organ!!”. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Jrlmpq0Sf1k>. Acesso em: 12 jun. 2013. (0:12)

Esses três exemplos mostram com eficiência como a internet pode se transformar em um laboratório virtual onde se produzem uma infinidade de representações e entendimentos.

O outro tema que citei como pertinente à discussão sobre a delimitação do campo é a reiterada valorização dos padrões europeus no discurso legitimador das práticas organísticas religiosas e eruditas. Esse ponto está vinculado, em grande parte, ao item anterior, que trata das possibilidades de integração do espaço mundial que a internet e outros meios midiáticos oferecem. Até o aparecimento da internet, a Europa era um continente longínquo, afastado do Rio de Janeiro por caras e longas viagens às quais poucos tinham acesso. Naqueles tempos, as notícias, os acontecimentos, toda a sorte de informações acerca da atividade organística no Velho Continente aqui chegavam com uma importante defasagem de tempo e mesmo de conteúdo. Tomar conhecimento sobre o que acontecia nos países da Europa em termos de cultura organística dependia dos caros LPs - e a seguir CDs - de órgão importados, comercializados nas poucas lojas especializadas bem como dos eventuais relatos daqueles que podiam se dar ao luxo de empreender uma longa e dispendiosa viagem. Hoje, como fenômeno veiculador de uma enxurrada de informações em tempo real, a internet não pode ser desprezada como colaboradora importante na formação e manutenção do ideário que reclama as raízes europeias desse instrumento. A variedade de conteúdos sobre a atividade organística em diversas partes do mundo que a rede disponibiliza manifesta relevância particular na discussão sobre os critérios de demarcação dos limites do campo, abrangendo perspectivas, desde as mais ortodoxas até as mais heréticas. Essa condição se acentua devido ao caráter de transitoriedade pelo qual os recursos midiáticos se interpõem na rede. Observei que, muitas vezes, comentários e apreciações eram capazes de igualar instrumentos formalmente distintos de maneira que eram compartilhados, comentados e apreciados, a partir de uma ótica que os enquadrava dentro de um sentido comum. Isso ocorreu, por exemplo, quando o discurso precisava legitimar a utilização de um instrumento não ortodoxo, para, no momento seguinte, desaboná-lo. No início, interpretei esse tipo de situação como fruto de ambiguidades e de contradições. Com o andamento da pesquisa, acabei por compreender, a partir desses episódios, que o ponto central da diversidade do conteúdo não se encontrava no objeto, em um “fato”, seja ele virtual ou não, mas sim, na forma pela qual os agentes deles tomavam posse.

Aos agentes do campo é facultado o poder de trazer para si, o que quer que se coadune com os interesses do contexto em que circula. Nesse sentido, a internet não é diferente da prática que acontece fora do âmbito virtual, onde o emitente exerce pouco ou nenhum controle sobre o sentido daquilo que enuncia. Para melhor fazer compreender esse ponto de

vista, apresento um exemplo retirado do Orkut. Esse canal virtual contém¹⁵ dez comunidades¹⁶ que incluem em seus títulos a expressão “órgão de tubos”. São grupos virtuais que têm o instrumento como mote principal de suas discussões. Uma dessas comunidades tem 114 membros e seu fundador é de Goiás, estado onde não existe nenhum órgão de tubos. Em seu perfil, este internauta definiu suas preferências musicais como Madonna, Beyonce, Nelly Furtado, Rihanna, Cherish, Sean Paul, Black Eyed Peas, Fergie, “e muitos outros”. Outra indicação acerca de seu interesse musical provém de uma foto onde o internauta aparece tocando um órgão do tipo teclado com uma banda, e um link para www.4shared.com, onde ele compartilha partituras de casamento. Em um dos fóruns dessa comunidade encontra-se o tópico “qual tua peça favorita para órgão?”, que o próprio dono da comunidade se adianta em responder: “Nossa são muitas, mais (*sic*) as que mais gosto e (*sic*) Toccata e fuga em ré menor e ‘Jesus alegria dos homens de Bach’” (<www.orkut.com>, comunidade “Órgão de Tubos”). A essa resposta segue-se outra:

eu ia exatamente falar essas duas aí acima (*sic*)... a toccata e fuga BWV 565 e Jesus Alegria dos homens... realmente... lindas, as duas... eu gosto muito, também (não sei se vocês já tiveram o privilegio de ouvir) todos os 4 concertos das 4 estações do Vivaldi... (www.orkut.com, comunidade “Órgão de Tubos”, grifo meu)

A toccata e fuga em ré menor de Bach¹⁷ é citada como a obra mais apreciada deste compositor em 4 das 5 respostas apresentadas no fórum. Mas a execução desta composição costuma ser evitada em recitais realizados no meio erudito sob a justificativa de que ela é falha em exhibir a maestria composicional de Bach. Contudo, a suspeita acerca dos motivos que levam a essa recusa advém do interesse popular que essa música desperta. Há que se lembrar de que a composição foi muito divulgada através de sua utilização como parte da trilha sonora de diversos filmes, tornando-se muito apreciada pelo grande público. A outra obra citada no fórum, “Jesus alegria dos homens”, integra uma cantata, não tomando parte da literatura solística para órgão. Sua associação com o instrumento se fez, provavelmente, via sua ampla utilização nos serviços religiosos e cerimônias de casamento, levando o público a consagrá-la como um dos ícones da literatura organística. O mesmo pode ser dito sobre as “Estações” de Vivaldi.

¹⁵ Apesar do Orkut ter caído em desuso, optei por manter os verbos que a ele se referem no presente do indicativo, dado que o site ainda existe e continua no ar.

¹⁶ Grupos virtuais que se formam em torno de temas específicos de interesse comum.

¹⁷ Registro a existência, nos dias de hoje, de controvérsias nos fóruns eruditos acerca da autoria desta obra (BWV 565). Muitos a consideram como sendo espúria.

As comunicações virtuais são uma fonte importante de observação do quão imprevisível pode se tornar o percurso que uma mensagem tomará. Independentemente dos propósitos pelo qual foi produzido, o material virtual tanto pode assumir o valor emblemático da demonstração do como deve ser feito, como também pode ser adotado como legitimação de algum aspecto da prática já existente.

Os agentes se constituem como tal por referência a um determinado espaço, e, por isso, situam a informação que recebem dentro de uma ótica que atenda aos interesses de seu grupo. Mas a lógica do grupo, muitas vezes, contrasta com as apresentadas pelo entorno. De maneira que os agentes precisam redefinir os conteúdos que os canais da internet disponibilizam. Esse processo não se resume à expressão de preferências. Ao adotarem uma posição favorável a esta ou aquela situação que a rede exhibe, os agentes se inserem como parte integrante daquele universo, ainda que virtual. O mundo que a rede propõe está franqueado para aqueles que ali pretendem se incluir, ainda que circunstancialmente. Eis uma legitimação que se efetua na vida diária, nas postagens do Facebook, nos comentários do Youtube, na maneira de tocar e de escutar os órgãos, todas elas, maneiras de significar. Então, se os conteúdos que a internet veicula fazem parte do dia a dia, como não reexaminar as fronteiras do campo de estudo desta pesquisa?

Essas considerações trazem à baila a questão da impossibilidade de desvincular tanto a pesquisa de campo, bem como o registro etnográfico, de um entendimento teórico a priori: os procedimentos metodológicos não se eximem de seu caráter político. Como afirmou o antropólogo Luiz Eduardo Soares¹⁸, “todo esforço de entendimento é também uma ação política”. Antecipo, por isso, ainda que muito resumidamente, dois pontos essenciais que constam da sociologia de Pierre Bourdieu, teórico cujos conceitos serão empregados na fundamentação deste trabalho.

Em seus escritos, Bourdieu é enfático ao situar as lutas que acontecem nos espaços sociais como fenômenos delimitadores do campo social. Ele é claro ao vincular os limites do campo aos efeitos que produzem (BOURDIEU e WACQUANT, 2005): “um agente ou uma instituição faz parte de um campo na medida em que nele sofre efeitos ou que nele os produz” (BOURDIEU, 1989, p.31). A importância dessa prescrição na conformação dos procedimentos metodológicos da investigação é notável. De imediato, a norma já se distingue

¹⁸ Luiz Eduardo Soares é antropólogo e especialista em segurança pública. A referida sentença foi a ele atribuída no programa “Saia Justa”, apresentado pelo canal GNT no dia 27 de junho de 2013, no qual o antropólogo se encontrava presente.

ao renegar a possibilidade de identificação das fronteiras do campo a partir de uma organização geográfica ou jurídica (BOURDIEU e WACQUANT, 2005).

A adoção da premissa que instala as fronteiras do campo como um fenômeno variável produz efeitos significativos ao escopo deste trabalho. O vínculo entre os limites do espaço social com as lutas que ali se promovem institui uma nova perspectiva aos critérios de delimitação do campo de estudo. De imediato, esse princípio acrescenta um fundamento, agora teórico, à validade de se inserir os conteúdos da internet dentro da pesquisa, didaticamente circunscrita à cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, dado a falibilidade em situar as práticas eruditas do instrumento como atividades autônomas, também permite integrar o campo organístico artístico ao objeto desta pesquisa.

Uma vez que os efeitos do campo religioso organístico se estendem até onde os efeitos desse campo cessam, torna-se possível, coerente e até mesmo necessário entender tais efeitos como extensíveis ao campo organístico artístico. Isto se mostra ainda mais eloquente quando se postulam as reduzidas possibilidades de autogerenciamento da erudição organística devido à seus vínculos com as práticas religiosas.

Revela-se aqui, o fundamento teórico que ratifica a já proposta noção de que os agentes da atividade organística nas igrejas não se restringem àqueles que efetiva ou eventualmente ali laboram como organistas. A adjetivação “eventual” se explica porque muitas vezes, o desempenho da função de organista como ofício exercido dentro dos ambientes eclesiais se dá por uma situação fortuita. Não é incomum encontrar nas igrejas pianistas, organistas e regentes que tocam “um pouco de tudo”, ou ainda sacerdotes que desempenham a função de organista. Além disso, como uma atividade regida por disputas que almejam a ortodoxia, a prática organística nas igrejas possui inevitavelmente um caráter de cunho ideológico e político. Os agentes partícipes das atividades organísticas são aqueles que tomam parte nas disputas da legitimidade das práticas e, portanto na confirmação de sua posição hierárquica no campo em questão.

A teoria de Bourdieu fundamenta, pois, a expansão dos limites do campo permitindo a inclusão de atividades artísticas de órgão bem como os conteúdos veiculados pela internet ao estudo deste trabalho. Pode parecer, a princípio, que a proposta de trabalhar com um campo de estudo de tal envergadura, se constitua como um fator perturbador na pesquisa, levando a resultados duvidosos. Mas aqui invoco as palavras do próprio Bourdieu quando justifica e argumenta em favor de um procedimento como este:

será que vale mais estudar extensivamente o conjunto dos elementos pertinentes do objeto construído, ou antes, estudar intensivamente um fragmento limitado deste conjunto teórico que está desprovido de justificação científica? A opção socialmente mais aprovada, em nome de uma ideia ingenuamente positivista da precisão e da “seriedade” é a segunda: a de “estudar a fundo um objecto muito preciso, bem circunscrito”, como dizem os diretores de teses. [...] Mas o proveito científico que se retira de se conhecer o espaço em cujo interior se isolou o objeto estudado e que se deve tentar apreender (...) consiste em que, sabendo-se como é a realidade de que se *abstraiu* um fragmento e o que dela se faz, se podem pelo menos desenhar as grandes linhas de força do espaço cuja pressão se exerce sobre o ponto considerado [...]. E, sobretudo, não se corre o risco de procurar (e de “encontrar”) no fragmento estudado mecanismos ou princípios que, de facto, lhe são exteriores, nas suas relações com outros objetos (BOURDIEU, 1989, p. 31-2, grifos do autor).

Os agentes residentes na cidade do Rio de Janeiro, cujos depoimentos foram recolhidos formalmente através de entrevistas e informalmente como resultado de conversações que se produziram fora do contexto de pesquisa são organistas atuantes em igrejas, alunos e professores de órgão, eclesiásticos (padres e pastores), funcionários de igrejas, regentes e responsáveis pela música nas igrejas. Alguns foram entrevistados através do MSN Messenger¹⁹, um programa, já extinto, que permitia a troca instantânea de conversas escritas. Entrevistei três organistas atuantes na Europa quando estes se encontravam em solo brasileiro para realização de concertos. É importante observar que, em muitos casos, há acúmulo de funções em um mesmo agente. Conforme já mencionei anteriormente, o anonimato dos agentes entrevistados foi garantido no ato do pedido da entrevista.

1.3 Revisão bibliográfica

A bibliografia que aborda a situação da prática organística nas igrejas é bastante reduzida. A existente é tanto pródiga em estimar a excelência do órgão de tubos, como esquiva quando se trata de desenvolver uma discussão passível de empanar a condição de superioridade que se lhe atribui. Certamente que esta não é uma situação atípica se lembramos que o discurso científico representa ideias e interesses das elites e que o escopo dos trabalhos afetos ao tema sói ser produzido pelos próprios agentes da prática organística erudita. Sob essa ótica, a literatura científica que trata dos esforços na promoção de um ideário associado ao órgão de tubos - e, ainda que nas entrelinhas, da desautorização ao universo das práticas afetas ao órgão eletrônico - nos remete ao fenômeno que Bourdieu denominou “homologia

¹⁹ O MSN Messenger era um programa da Microsoft e foi desativado no início do ano de 2013 tendo sido substituído por outros softwares, como é o caso do Skype.

estrutural entre os campos” (BOURDIEU e WACQUANT, 2005). Através desse princípio o autor explica a existência da correspondência existente entre as posições que os agentes sociais ocupam nos diversos campos dos quais conformam. É compreensível, pois, que os argumentos em prol da naturalização da excelência do órgão de tubos bem como de seu corolário, a desautorização do órgão eletrônico, transite sem maiores dificuldades nas esferas erudita e mesmo religiosa.

Talvez a maior fonte de informações sobre o assunto provenha dos trabalhos de Dorotéia Kerr, organista, professora e pesquisadora da UNESP, que, há anos, se dedica com afinco a recolher dados e escrever sobre o tema. Sua dissertação de mestrado data de 1985 e tem como tema central o declínio da atividade organística no Brasil. Em 2001 lançou o livro “Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo” e, mais recentemente, em 2011, publicou “Organistas, organeiros²⁰ e órgãos”. Este último é um livro de crônicas onde ela disponibiliza importantes documentos, cartas e informações sobre a atividade organística desde os tempos do chamado “Descobrimento”. Em parceria com Any Raquel Carvalho, Dorotéia Kerr escreveu, em 2005, um artigo para a revista *Per Musi*²¹, intitulado “A pesquisa sobre órgão no Brasil, o estado da arte”, onde as autoras realizaram o levantamento das dissertações e teses publicadas até então. Nessa pesquisa, foram arroladas vinte trabalhos, dos quais 6 serviram à apresentação em concursos públicos e versavam sobre aspectos gerais da prática do órgão de tubos. Dentre as 14 dissertações restantes, as quais foram produzidas como pré-requisitos de Programas de Pós-Graduação, onze têm aqui pouca ou nenhuma aplicação, pois versam sobre aspectos técnicos da interpretação de obras para órgão de compositores eruditos europeus. Três trabalhos, contudo, tratam de temas relevantes para este estudo. Um deles é a já mencionada tese de Dorotéia Kerr, “Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil” (1985). Os outros dois são a tese de José Luis Prudente de Aquino, “Fúrio Franceschini e o órgão: relação constante preferencialmente voltada à música sacra” (2000) e a dissertação de Júlio Amstalden, “A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio” (2001).

Posteriormente à publicação desta relação de títulos, outros três trabalhos foram concluídos, dois deles com temas pouco vinculados aos interesses desta investigação²². Em 2009, Gisele Sant’Ana Batista concluiu sua dissertação de mestrado cuja proposta era

²⁰ *Organeiro* é o nome que se dá ao construtor e reparador de órgãos de tubos.

²¹ A *Per Musi* - Revista Acadêmica de Música - é uma publicação digital da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

²² Um deles, de Jeanine Franke Mundstock, versa sobre as tendências composicionais de uma obra de Copland. O outro é a dissertação de mestrado de Handel Cecílio Pinto da Silva, intitulada “O órgão Setecentista da Igreja do Carmo de Diamantina” (2008). Este último foi realizado a partir da coleta de documentos recolhidos em pesquisa de campo, constituindo uma importante fonte de dados acerca da atividade organística em Minas Gerais daquele período. Contudo, como o título já deixa antever é de pouca aplicabilidade aos objetivos deste trabalho.

promover a catalogação dos órgãos de tubos construídos por Guilherme Berner²³ na cidade do Rio de Janeiro. Berner nasceu na Alemanha e veio para o Brasil em 1930, onde se radicou. Fundou, na cidade do Rio de Janeiro, uma fábrica de órgãos e harmônios. O trabalho de Batista compreende um considerável cabedal de informações históricas sobre os instrumentos construídos pelo referido organeiro. Contudo, o principal destaque deste empreendimento acadêmico encontra-se nas nove entrevistas que a autora realizou com organistas e organeiros envolvidos na atividade organística brasileira da atualidade.

Em 1997 surgiu o “Caixa Expressiva”²⁴, publicação da Associação Brasileira de Organistas – ABO, que foi idealizada para ser uma produção semestral. Durante o período que compreende os anos de 1997 e 2007, ano da última publicação da “Caixa Expressiva”, foram lançados quinze números, a maioria entre os anos de 2000 e 2004, época em que a proposta de entrega semestral se confirmou. As matérias ali publicadas possuem uma notada ênfase sobre descrições de órgãos de tubos, no Brasil e no exterior. Há também textos técnicos sobre o instrumento acústico, sobre temas afetos à música em geral, assim como acerca de matérias que dão conta de restaurações e inaugurações de órgãos de tubos. É digno de nota que o conjunto das matérias publicadas no periódico pouco deixa transparecer sobre a existência de uma crise na atividade organística ou a respeito da diminuição da prática relacionada ao instrumento acústico. Pelo contrário, o periódico insinua um “nirvana organístico”: são chamadas para o “Encontro de Organistas”, cursos diversos de órgão, além de uma seção permanente para anúncios dos sempre numerosos concertos de órgão.

Ainda sobre o “Caixa Expressiva”, há que se dizer que os textos que denotam eventuais problemas na prática organística em solo brasileiro constituem exceções. Os artigos que registram dificuldades no desenvolvimento da atividade de órgão se fundamentam nos argumentos que encorajam as ideias de excelência do instrumento. É o caso de: “Condição pós moderna e música organística” do sociólogo Luis Fernando Amstalden (2003). O autor menciona a música erudita de órgão como fora dos parâmetros da sociedade em geral, esta, por sua vez, estando interessada apenas “no efêmero”, na “música descartável”. O mesmo pode ser dito sobre o outro artigo, denominado, “O que podemos fazer em relação a (*sic*) nossa decadente cultura musical” (1997), cujo título fala por si só. Ainda na mesma linha estão “Ao Rei dos Reis, o instrumento” (2001) e “O Dragão e o lagarto”, (1998) ambos de

²³ Berner nasceu na Alemanha e veio para o Brasil em 1930, onde se radicou. Fundou, na cidade do Rio de Janeiro, uma fábrica de órgãos e harmônios.

²⁴ No momento atual, janeiro de 2014, as publicações do “Caixa Expressiva” encontram disponíveis em arquivo PDF no site da Associação Brasileira de Organistas: <www.organistas-brasil.org/index.php?option=com_content&view=category&id=55&Itemid=86>.

Jorge Zacharias. Ressalte-se que o mesmo autor publicou, em 2002, o livro “Vox Dei, O simbolismo do órgão no Cristianismo Ocidental” (2002). Na resenha sobre o livro, publicada no “Caixa Expressiva” de 2003, Junia Chagas escreveu que o “autor mostra como através dos tempos vários elementos simbólicos foram associados ao órgão possibilitando-o a expressar a voz de Deus no contexto simbólico-cristão”.

O periódico “Caixa Expressiva” publicou também importantes depoimentos na seção intitulada “Vida de organista” e algumas matérias sobre organeiros que atuaram - e ainda atuam - no Brasil. Embora os textos façam menção sobre os benefícios e as desvantagens dos órgãos eletrônicos e os eletrônico-digitais eles não deixam de trazer o órgão de tubos como padrão essencial dos termos de comparação.

Muitos obstáculos se impõem quando se intenta compreender o desenvolvimento da atividade de organista em solo brasileiro. Um deles é a ausência de artefatos que atestem concretamente a atividade do período colonial. Freixo e Cavicchioli (2010) afirmam que “a quase totalidade dos instrumentos presentes no Brasil nos séculos XVII e XVIII foi destruída ou depredada em épocas posteriores” (p. 234). No que tange a cidade do Rio de Janeiro, os instrumentos do período colonial desapareceram completamente. A título de ilustração, cito o caso do órgão que existia no início do século XIX na Igreja Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, situada no centro da cidade, na Praça XV. A igreja é conhecida pelo epíteto “Antiga Catedral do Rio de Janeiro”. Foi ali que D. Pedro I foi coroado rei e onde o Padre José Maurício compôs suas mais notáveis obras. Não obstante a importância histórica do local, o órgão de tubos que ali havia desapareceu, praticamente sem deixar vestígios²⁵, pois não se tem notícia sobre o que aconteceu ao instrumento. O único documento sobrevivente que comprova a existência do referido artefato é um pintura de Debret, artista que, ao documentar a coroação de D. Pedro I, em 1826, representou pictoricamente o órgão, o qual aparece na tela ao fundo da igreja (figura 4).

²⁵ Do órgão restou apenas a caixa de madeira vazia de uma das fachadas.



Figura 4: Jean Baptiste Debret: “Coroação de D. Pedro I”. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_-_Coroa%C3%A7%C3%A3o_de_D._Pedro_I,_1828.jpg. Acesso em: 25 out. 2013.

Como coletânea de material significativo que permite rotear algo da atividade organística no Brasil há que se invocar, novamente, o livro de Dorotéia Kerr, “Organistas, organeiros e órgãos”, pela menção que faz a cartas, contratos e outros documentos esclarecedores. Existem também outras publicações, que, embora não estejam focadas especificamente no tema, revelam sua utilidade na pesquisa que aqui se desenvolve. É o caso de “A música no Brasil”, de Guilherme Melo (1947) e “Cento e cinquenta anos de música no Brasil” de Luiz Heitor de Azevedo, (1956), que abordam a influência da música italiana na corte do Rio de Janeiro. O livro “Canto e música no culto cristão (princípios, leis e aplicações)”, de Joseph Gelineau (1968) oferece uma grande seção sobre música litúrgica e música sacra. Há que se ressaltar a importância dos textos reproduzidos no livro “Documentos sobre a música litúrgica” (2005)²⁶, que traz uma compilação de vários documentos sancionados pela Igreja Católica entre 1903 e 2003. Essa publicação tanto esclarece quanto levanta questões importantes sobre a prática organística no contexto católico em variadas épocas. Trata-se de uma fonte de consulta imprescindível na articulação da discussão que envolve a prática do órgão de tubos e do órgão eletrônico no culto católico. O mérito do livro também se manifesta no debate relativo à participação da igreja católica na gerência da atividade erudita de órgão por causa das referências que faz à arte em geral.

A leitura dos relatos que descrevem as circunstâncias que marcaram o início e prosseguimento das atividades protestantes no Brasil é fundamental para a construção do

²⁶ O livro “Documentos sobre a música litúrgica” (1903-2003) foi editado pela Editora Paulus em 2005 e, segundo as palavras da própria Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia, reúne “importantes publicações sobre a música litúrgica” (p. 7).

panorama da atividade musical nestes espaços, bem como para o conhecimento sobre a inclusão e participação do órgão – seja ele de tubos ou não – em seus serviços religiosos. É o caso das publicações que narram sobre o início da atividade protestante no Brasil: “Cincoenta anos de methodismo no Brasil”, de James Kennedy (1928), “História dos Baptistas no Brasil até o anno de 1906” de Asa Rout Crabtree (1937), “Centelha em restolho seco” de Betty Antunes de Oliveira (1985), para citar alguns. Há ainda o livro de Carl Joseph Hahn (1989), “História do culto protestante no Brasil”, um trabalho detalhado sobre a instalação das igrejas protestantes em solo brasileiro e que aborda a forma pela qual as várias culturas que aqui viviam influenciaram esse processo.

Dois destaques devem ser feitos na bibliografia afeta aos temas da música no culto protestante. A primeira é o livro de Henriqueta Rosa Fernandes Braga (1961), uma referência e também uma exceção, pois o livro trata especificamente da prática musical protestante no Brasil em meados do século XX. O outro destaque se refere aos escritos de Antônio Gouvêa Mendonça. Dentre sua produção literária, de especial interesse para essa pesquisa estão “Introdução ao Protestantismo no Brasil” (1990), escrito em parceria com Prócoro Velasques Filho, “O Protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas” (2005) e “O Celeste porvir: a inserção do Protestantismo no Brasil” (1995). Essas publicações descrevem de maneira crítica e produtiva como a atividade protestante se desenvolveu no Brasil agrupando as religiões e explicando como cada uma delas aqui se estabeleceu. Em seus textos, o autor se debruça sobre a discussão social e ideológica do papel da música nos cultos cristãos acatólicos.

No provimento de informações acerca da instituição do órgão nos espaços eruditos ganha destaque o livro de Avelino Romero Pereira, lançado em 2007 sob o título “Alberto Nepomuceno e a República Musical”. Uma vez que Alberto Nepomuceno desempenhou um papel capital na formação do curso de órgão da hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a importância desta publicação remete aos assuntos que explicam como e em que contexto a atividade organística erudita se estabeleceu e se desenvolveu na cidade.

1.4 Justificativa da pesquisa

A lacuna que marca a produção literária sobre os temas correlatos à prática organística carioca já proveria, por si só, uma justificativa contundente para a realização do trabalho que aqui se desenvolve. Mas, a importância deste estudo não se limita ao fato de vir a

preencher quantitativamente uma carência científica. Sua relevância persiste, sobremaneira, pelo fato de que ela instala uma via de discussão pouco comum, que é a de colocar em xeque a primazia do órgão de tubos, questionando a utilidade do instrumento dentro dos serviços religiosos e mesmo nas atividades artísticas em geral.

Existe ainda outro aspecto que aponta para a importância deste trabalho. De forma geral, as explicações recorrentes nas publicações que pretendem dar conta da diminuição da atividade organística no Brasil foram produzidas essencialmente por organistas legitimados pelos espaços eruditos. Estes argumentos se resumem a: (1) responsabilidade da igreja católica devido à instituição do Concílio Vaticano II que autorizou a utilização nos serviços religiosos de outros instrumentos além do órgão de tubos; (2) fatores financeiros, posto que a aquisição do instrumento se mostra muito dispendiosa; (3) ignorância cultural generalizada da sociedade brasileira e (4) condição deteriorada dos instrumentos. Ou seja, a linha de argumentação que a reunião dos títulos acima aponta é profícua em enumerar deficiências do e no entorno mas se furta em trazer à discussão quaisquer hipóteses que venham a lançar dúvidas sobre a natureza ilibada do órgão de tubos dentro do contexto atual.

Diante disso é razoável afirmar que a justificativa e a importância deste trabalho de antemão se verificam pela proposta de suspender o valor absoluto atribuído ao instrumento de tubos e questionar a adequação de suas práticas aos propósitos religiosos e artísticos na cidade. Promover um olhar divergente do que, há tempos, vem sendo produzido e avalizado por instâncias eruditas diversas já é por si só, um ponto suscitador de controvérsias. Por outro lado estão as exigências acadêmicas afetas a um tema tanto antigo como polêmico no que se refere ao debate epistemológico na pesquisa em ciências sociais, que é a objetividade do pesquisador no tratamento do objeto de seu estudo. Se já é comum problematizar a interferência do pesquisador, no caso do presente estudo, minha dupla posição, como pesquisadora e como agente das práticas que investigo, pode ser considerada um agravante. Minha proximidade com assuntos da pesquisa, e mais que isso, minha posição pregressa no campo como agente situado nas esferas dominantes poderia indicar um fator limitador extra. Tendo em vista que a posição que ocupo nos espaços organísticos artísticos e religiosos pode ser considerada como um obstáculo à pesquisa não poderia prosseguir sem antes me identificar e explicitar meus vínculos com os temas que aqui desenvolvo.

Sou organista há anos. Meu interesse por órgão surgiu há muito tempo, quando comecei a ter aulas no instrumento. Tudo aconteceu de uma forma casual. Eu era estudante do curso técnico da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) quando minha professora de piano, certo dia, sugeriu que eu tivesse algumas aulas de órgão. Aceitei a

sugestão e procurei um professor com quem pudesse estudar. Iniciei as aulas particulares com um professor suíço, radicado no Brasil, e com formação erudita (europeia). O instrumento onde eu tinha aulas era o mesmo onde praticava, um órgão eletrônico da marca Hammond, situado em uma igreja batista a qual eu fazia parte. Minha formação é erudita, mas minha atuação se concentrou durante alguns anos nos cultos batistas e nos serviços religiosos católicos, casamentos e missas comemorativas em geral. Oficialmente, sou graduada e mestre em órgão pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Há cerca de dez anos minha carreira como organista solista em eventos artísticos ganhou impulso, quando passei a realizar tournées na Europa. Sou presidente e fundadora do Instituto de Cultura e Arte Organística, entidade civil e sem fins lucrativos. Esta instituição realiza eventos de cunho erudito, especialmente concertos de órgão com organistas estrangeiros, majoritariamente vindos da Europa.²⁷.

Certamente reconheço as questões que tal posicionamento acarreta. A familiaridade com o objeto de estudo levanta diversas suspeições quanto à participação do pesquisador na execução de seu projeto. Não poderia afirmar com completa segurança que esse trabalho transcorreu livre desses impedimentos e, ainda que o fizesse não seria digna de crédito. Contudo, minha proximidade com o assunto não deveria ser considerada como um fator impeditivo na investigação dos processos que permeiam o ambiente que me forma e me circunda. Pelo contrário. Penso que, muitas vezes, esse acercamento contribuiu de forma bastante positiva para o levantamento das questões pertinentes ao tema e aos conflitos que trespassam a atividade em si.

Da mesma forma não quero, e nem poderia negar, a minha evidente ligação com o universo erudito bem como a associação de meu nome aos processos que eu mesma defini anteriormente como elitistas. Em determinados momentos pude perceber nitidamente que, involuntariamente, ocupei esse lugar em alguns momentos nas entrevistas que realizei. Algumas vezes, essa percepção me sobreveio posteriormente às entrevistas, ao ouvir as gravações feitas nos encontros, ou ao ler a troca de mensagens feitas com meus colaboradores. Nesse momento me vem à mente uma das entrevistas que realizei. Ao final do encontro, meu colaborador, Francisco, entusiasta do que ele mesmo denominou como “verdadeiro órgão”, deu a conhecer sua percepção do lugar onde me colocava quando concluiu seu apreço ao órgão de tubos dizendo:

²⁷ O objetivo do Instituto é “a divulgação, o incentivo e a promoção teórica e prática da música organística, desde seu surgimento até a contemporaneidade”. Fonte: <www.artorganistica.org.br/apresentacao.html>. Acesso: 10 jul. 2013.

Olha, eu tô na torcida aí pelo seu trabalho. Eu acho que seu trabalho pode ajudar muito aí nessas questões do órgão. Tomara que você faça um bonito trabalho e ajude, né, a comunidade toda organística, e as pessoas a conhecerem mais o instrumento, a divulgar o instrumento.

Realmente, se o recurso de gravar as entrevistas mostra seu lado positivo ao superar as limitações da memória humana, ele pode mostrar seu lado cruel quando expõe, sem piedade, os equívocos que o entrevistador possa ter cometido. E não foram poucos os enganos que julgo ter cometido nas entrevistas, especialmente nas primeiras que realizei. Percebi, *a posteriori*, que muitas vezes os encaminhamentos dados à fala de meus interlocutores não foi o mais adequado. Outras vezes, mais do que gostaria de reconhecer, tentei, ainda que involuntariamente, colocar palavras na boca de meus colaboradores, o que muito constrangimento me causa. Contudo, como acreditar que a distância do pesquisador ao objeto de seu estudo garantiria, por si só a imunidade a estes equívocos? Difícil pensar em uma pesquisa isenta. Por isso, talvez a questão não seja a de equivocar-se por si só, mas sim, de questionar sobre com o que se engana o pesquisador e, principalmente, o que ele faz com os erros que é capaz de perceber.

1.5 As hipóteses

Neste trabalho investigo práticas que se articulam a partir da divergência dos discursos fundamentadores da atividade organística que ocorrem em algumas igrejas cristãs cariocas. O contexto que aqui se descreve suscita diversas conjecturas que serão investigadas no decorrer desta pesquisa.

A hipótese principal que buscarei corroborar entende que na atividade organística religiosa, “órgão”, enquanto instrumento musical, se apresenta como um construto capaz de catalisar a produção de signos distintivos, sejam eles positivos ou negativos. O vocábulo “órgão”, mais do que tratar-se de um objeto físico, definível por atribuições sonoras, é continente de muitos significados construídos por grupos que ostentam posições proeminentes nos espaços onde o instrumento é utilizado. O mesmo pode ser dito da adjetivação “organista”. O uso desse vocábulo, bem como da palavra “órgão”, oscilam na prática organística ora como recurso enobecedor ora como denegritório. Ainda dentro dessa hipótese encontra-se a ideia de que são os agentes dominantes que controlam as regras desse processo contribuindo para sua hegemonia dentro dos espaços onde transitam.

Como hipóteses secundárias a serem investigadas encontram-se (1) que a vinculação do entendimento das características de acessibilidade e popularidade ao órgão eletrônico

produzem efeito demeritório ao instrumento e (2) que a desautorização desse instrumento contribui como ferramenta ideológica para a preservação das ideias de superioridade necessárias à própria existência de uma classe seleta de organistas.

1.6 A organização do estudo

Esse trabalho se desenvolve em cinco capítulos. No capítulo a seguir, “Fundamentação Teórica”, exponho as bases teóricas pelas quais a pesquisa se erige. Os principais conceitos de Pierre Bourdieu - campo, *habitus* e capital -, de Roger Chartier - representação e apropriação - e de Michael de Certeau - tática e estratégia - são apresentados e articulados de forma a esclarecer os termos sob os quais não apenas a explanação do trabalho se verifica mas também como a argumentação se desenvolve.

O capítulo seguinte, denominado “Conflitos de interesse e lutas de representação”, aborda a situação dos instrumentos nas igrejas da cidade do Rio de Janeiro e a prática que nelas se desenrola. A seção pretende demonstrar como a predominante distribuição dos instrumentos destinados à prática erudita e eclesiástica converge para os espaços religiosos criando conflitos e disputas de poder. E, ainda, de forma a contribuir para o esclarecimento da situação atual, o capítulo realiza um retrospecto histórico do aparecimento de órgãos e harmônios nos serviços religiosos católicos e protestantes no Brasil.

A descrição dos diferentes instrumentos que recebem a denominação “órgão” é abordada no capítulo a seguir, intitulado “O que é órgão”. Trata-se de uma exposição que segue uma sequência cronológica e procura, sempre na medida do possível, ater-se às características físicas dos instrumentos. Nele, alguns dos esquemas classificatórios da Organologia são apresentados, bem como as definições que oferecem acerca desse mesmo artefato sonoro. A partir disso, vários questionamentos elaborados quanto à finalidade, momento e intuito das classificações eruditas o que permite revelar várias contradições classificatórias.

No capítulo que se segue, “perspectiva e uso das diferenças”, são descritas como as diversidades existentes entre os artefatos acústicos levam ao permanente uso de concessões dentro da prática organística. Prossegue-se, então, ao exame de como tais concessões funcionam, seja como forma de perpetuar a hegemonia, seja como forma de driblar a ortodoxia. Uma vez que a localização importante de órgãos ocorre nas igrejas, se estabelece um conflito entre interesses dos espaços religiosos e dos espaços artístico. Por isso, nessa

seção também se examina o papel que as estratégias e táticas desempenham para a manutenção dos interesses do campo religioso.

O sexto capítulo se intitula “O ofício de organista”. Essa seção mostra a variedade de compreensões que o vocábulo “organista”, enquanto significador de uma atividade pode conotar. Lá também estão descritos os critérios para a formação erudita acadêmica no Rio de Janeiro, explicitados pela única mantenedora de um curso oficial de bacharelato na cidade, a UFRJ, assim como os quesitos necessários ao ingresso ao referido curso. Examinam-se, igualmente, como essa Instituição estabelece uma relação de subordinação entre a formação organística e a pianística, o que permite elaborar uma crítica acerca do que ocorre na teoria e na prática.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em uma época em que os modelos eletrônicos estavam longe de ser inventados, Mozart se referiu ao órgão como “o rei dos instrumentos”, uma alcunha que há décadas vem sendo adotada por eruditos e leigos como forma de sustentar a importância e a legitimidade do artefato de tubos. Era outubro de 1777 e Mozart, em viagem rumo à Paris, encontrava-se em Augsburg, onde teve a oportunidade de estreitar laços com Johann Andreas Stein, renomado construtor de instrumentos de teclado, que naquela cidade vivia. O epíteto citado foi proferido em um desses encontros, que Mozart descreveu em carta a seu pai:

Quando disse ao senhor Stein que eu gostaria de experimentar um de seus órgãos, já que o órgão era minha paixão, ele ficou muito surpreso e disse, “o quê? como é possível que um homem como você, um pianista desta magnitude, queira tocar um instrumento desprovido de *douceur*, de expressão, de *piano* e *forte*, o qual é sempre a mesma coisa?” – “Oh, nada disso [respondeu Mozart]. O órgão é ainda, aos meus olhos e ouvidos, o rei dos instrumentos.” – “bem, seja como você quiser” [disse-lhe Stein].²⁸ (*apud* MERSMANN, 1972, p. 37).

Aqueles que invocam a fala mozartiana em benefício do órgão de tubos não costumam mencionar o desinteresse que o interlocutor de Mozart, Stein, manifestou acerca do instrumento. Mas o aparente descaso de Stein deveria ser levado em conta vez que ele próprio

²⁸ “When I told Herr Stein that I should like to play his organ, since the organ was my passion, he was greatly surprised and said, ‘What! can such a man as you, such a great pianist, wish to play on an instrument devoid of *douceur*, of expression, of *piano* and *forte*, one which is always the same?’ – ‘Oh, there is nothing in that. The organ is still, to my eyes and ears, the king of instruments.’ ‘Well, just as you like’.”

exercia o ofício de organeiro, tendo dedicado muito tempo de sua vida à construção e reparo de órgãos de tubos²⁹. Também não é frequente que se comente que as qualidades que Stein apontou como faltantes no órgão fossem justamente as que se destacavam no novo instrumento que surgia, o pianoforte, artefato do qual Stein se tornou artesão famoso³⁰. Na verdade, são esses detalhes, tão convenientemente deixados de lado, que definem não apenas o contexto histórico, mas também o contexto interpessoal de onde o comentário, aparentemente elogioso ao órgão, se originou.

A época se tornava pouco favorável à atividade organística³¹, firmada como estava nos espaços religiosos da Igreja Cristã no Ocidente. O empobrecimento da Igreja Católica e de suas funções, o crescimento da crença do Homem em sua própria autossuficiência concomitantemente ao advento do Iluminismo e a valorização do nacionalismo, contribuíam de maneira decisiva para o declínio do interesse da música de órgão (BARBER, 1998). Observe-se que Mozart não afirmou simplesmente “o órgão é o rei dos instrumentos”, mas, sim que “o órgão ‘ainda’ é o rei dos instrumentos” (grifo meu)³², uma ressalva que pode ser interpretada como que algo ameaçava minar a importância do artefato. De igual modo, há que se levar em conta o lugar que cada um dos interlocutores ocupava na ocasião: Mozart, virtuoso no desempenho do novo instrumento - o pianoforte - e Stein, experto na construção deste artefato que surgia. Diante disso, o diálogo, em seu contexto interpessoal, adquire um sentido contestatório, pois Mozart não apenas emitia uma opinião, ou um gosto particular, mas negava, com a competência que lhe dizia respeito, o reconhecimento da primazia do pianoforte. Por extensão, e ainda que não explicitamente, sua fala recusava excelência ao trabalho que Stein desenvolvia. Stein, por sua vez, muito mais do que demonstrar surpresa acerca de um gosto particular, parecia desafiar a competência do jovem pianista: “como é possível que um [...] pianista desta magnitude, queira tocar um instrumento [como este]”. Mozart descreve o fim do aparente duelo de forças com a famosa frase que, vista sob a

²⁹ Seu pai havia sido organeiro e o próprio Stein havia se dedicado também ao ofício, antes mesmo de chegar a Augsburg. Stein era o único organeiro ali residente, motivo pelo qual costumava ser chamado a realizar o reparo de inúmeros instrumentos. Ele foi, também, encarregado de construir o órgão da igreja chamada *Barfüesserkirche*, em 1757, um dos dois instrumentos que Mozart experimentou quando esteve em Augsburg. (Fonte: <www.mozartstadt.de/en/mozartstadt/biografie_stein.aspx>. Acesso em 20 jul.2013).

³⁰ Stein construiu e vendeu cerca de 700 pianofortes. O próprio pai de Mozart comprou um piano da autoria de Stein para levar nas viagens que fazia com o filho. (Fonte: <www.mozartstadt.de/en/mozartstadt/biografie_stein.aspx>. Acesso em 20 jul. 2013).

³¹ Marie-Claire Alain, renomada organista francesa desaparecida em 2013 escreveu que: “Na época da morte de Bach, o órgão já era a “ovelha negra” da família dos instrumentos de teclado” [“At the time of J. S. Bach’s death, the organ was already the “black sheep” of the keyboard instrument family”]. (Fonte: *Why an Acquaintance with early organs is essential for playing Bach*. In **J. S. Bach as organist. His instruments, music, and performance practices**. Org. Stauffer, George e MAY, Ernest. Londres: Batsford, 1986. p.48).

³² “Die orgel ist doch in meinem augen und ohren der könig aller instrumenten”. (Disponível em: <dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=916&cat=>>. Acesso em: 20 dez. 2013).

perspectiva agora apresentada, mais que proclamar a realeza do instrumento, confirma sua magnificência, assegurando para si, seu lugar próprio.

A essa época, a associação do órgão como instrumento das igrejas cristãs ocidentais já era evidenciada pela presença e utilização massiva do instrumento e pela existência de todo um repertório organístico construído para uso nos serviços religiosos (HIGGINBOTTOM, 1998). Não obstante os apelos valorativos de Mozart em direção ao instrumento, o século XVIII ainda não havia terminado quando novas correntes estéticas surgiram, de forma que o órgão tornou-se o representante de um fazer musical anacrônico (CHIANTORE, 2001, p. 94) pois não mais atendia às demandas estéticas da época. Embora o processo de autonomização da produção artística e intelectual já se encontrasse em andamento, a atividade organística não encontrou lugar fora dos espaços religiosos, permanecendo sob a tutela da Igreja.

A palavra de Mozart, proferida há séculos, atravessou os tempos de forma que hoje, em pleno século XXI, ela ainda é utilizada para vincular, literal ou metaforicamente, no mundo cristão ocidental, uma pretensa magnificência ao órgão de tubos. Curiosamente o fenômeno é também observável no Rio de Janeiro, cidade onde a prática musical deste artefato pode ser considerada insignificante. As igrejas católicas continuam sendo as principais proprietárias dos poucos órgãos de tubos existentes dentre os quais, são raríssimos os que estão em funcionamento. Contudo, a prática organística nas igrejas prossegue, independentemente da carência desses artefatos. O fenômeno se explica porque desde meados do século XX os órgãos eletrônicos começaram a ser amplamente utilizados em igrejas cristãs cariocas.

O surgimento do órgão eletrônico significou muito mais do que a aplicação de novidades técnicas a um artefato sonoro. Contrastando frontalmente com seu homônimo acústico, o advento do órgão eletrônico permitiu amplo acesso ao instrumento, uma espécie de democratização que se verificou em vários aspectos - financeira, artística, técnica, visual e estética. Como a maior parte da propaganda inicial fazia questão de declarar, era um instrumento barato, pequeno, de simples manutenção e de fácil manejo, contrastando com as características de seu homônimo acústico. Realizado a partir de importantes novidades tecnológicas, o surgimento do órgão eletrônico desencadeou, tão logo seu aparecimento, polêmicas que versavam sobre a legitimidade do recém-criado artefato ser cognominado “órgão”. Os que eram contra a utilização dessa denominação também se opuseram a que a propaganda referisse a semelhança de sua sonoridade com a do órgão de tubos. Essa foi uma batalha travada em solo norte-americano, mas que não tardou a se instalar no Brasil. A entrada dos órgãos eletrônicos nas igrejas brasileiras também gerou uma repercussão negativa

por parte dos que advogavam que o artefato usurpava um espaço, por direito, pertencente ao órgão de tubos. A discussão persevera ainda hoje e se imiscui, por extensão, não apenas na prática organística sacra, mas também na atividade erudita. O advento do órgão eletrônico não retirou da igreja a condição de gestora das atividades citadas, mas, alterou profundamente os termos deste gerenciamento. Dado os inúmeros apelos democráticos que cercavam a aquisição, manutenção e uso do instrumento, a habilitação que os centros eruditos ofereciam aos organistas tornou-se sorrateiramente prescindível, ainda que, em teoria, estes centros possuíssem alguma ascendência sobre o controle da legitimidade do fazer erudito nas igrejas.

A discussão da controvérsia acerca da legitimidade do órgão eletrônico tem se fixado em argumentos que giram em torno da questão das diferenças e semelhanças entre os instrumentos. A classificação que dispõe como imprescindível a presença de tubos para que um instrumento possa ser denominado “órgão” faz parte dessa forma de argumentação, assim como também os temas que versam sobre o quanto de similitude sonora os artefatos ostentam. Esse é um caminho discutível que, no mínimo, tende a omitir como se dá o processo de formação de categorias, as quais nada mais são do que hierarquias onde a ordem vigente se reproduz. Nesse sentido, a classificação organológica se mostra como eficiente colaboradora, pois, através de seu discurso científico institui e legitima categorias, um processo eficaz que confere caráter de imanência a atributos impetrados arbitrariamente.

A linha de raciocínio que questiona sobre a parecença sonora dos instrumentos, por sua vez, se subdivide. Em um caso, a sonoridade do órgão de tubos se afirma como inigualável, desautorando, como tal, a possibilidade do artefato eletrônico ser entendido como instrumento homônimo. Em outro caso, o que considera a similaridade sonora do órgão eletrônico ao de tubos, mantém-se a superioridade deste último, já que o instrumento permanece como referência, como modelo.

O conjunto das ideias que formam o escopo do que pretende ser a verdadeira arte organística, ou seja, a que utiliza o órgão de tubos como ferramenta inigualável, costuma ser sustentada por eruditos, sejam eles organistas ou não, bem como por simpatizantes, todos dispostos a levar adiante os ideais de supremacia do artefato. Essa é uma tarefa que inclui obviamente a prática organística em si mesma, e como tal, se objetiva na utilização de instrumentos. Poderia parecer um ato de incoerência creditar investidas ideológicas importantes aos que defendem a supremacia do órgão acústico, quando, de antemão, se anuncia a precariedade da população de instrumentos de tubos no Rio de Janeiro. Em outras palavras, seria legítimo indagar como é possível que se erija um discurso hegemônico em favor da prática de um artefato cuja presença na cidade se mostra escassa.

Uma vez que os instrumentos que a ortodoxia demanda estão indisponíveis no Rio de Janeiro, a atividade organística ortodoxa depende da utilização do órgão eletrônico, artefato utilizado nas atividades que costumam ser descredenciadas pela erudição. Para que a objetivação de uma prática denominada como legítima ocorra em um instrumento que a própria ortodoxia renega, é necessário que ocorra uma adaptação dos discursos, de forma a validar a utilização de instrumentos eletrônicos. Não fosse isso, a prática ortodoxa sem a presença de seu objeto sonoro ideal seria impensável: sem esse processo, a prática ortodoxa decorrida em instrumentos desacreditados se revelaria um contrassenso. Mas a ortodoxia subsiste, a despeito da (quase) inexistência dos artefatos de tubos, e ela logra seus efeitos à custa da utilização de instrumentos eletrônicos, o que é mais um indicador de que as diferenças proclamadas devam ser colocadas em suspenso.

Esse quadro aponta para uma situação que em muitos aspectos é favorável ao fortalecimento dos argumentos que concorrem em benefício do órgão de tubos, especialmente no que se refere ao encobrimento de algumas das muitas falácias que sustentam seu alegado prestígio. Ocorre que essa luta é fundamentada, de muitas maneiras, em argumentos construídos a partir de uma lógica inversa. A ideia de escassez se comunica com relativa facilidade com a noção de raridade, um conceito imprescindível quando se pretende tratar como privilégio o acesso ao órgão de tubos e suas práticas. A noção de raridade é parte importante no processo de imputar ao artefato sua qualidade de instrumento de elite. Bourdieu observou que o conceito de raridade está associado à distinção

Se nada existe, [...], que permita, tanto quanto os gostos no campo da música, afirmar sua "classe", nada pelo qual alguém possa ser infalivelmente classificado, é porque, evidentemente, não existe prática para determinar melhor a classe, pelo fato da raridade das condições de aquisição das disposições correspondentes, do que a frequência do concerto ou a prática de um instrumento de música "nobre". (BOURDIEU, 2008a, p. 23, grifo do autor).

A escassez de instrumentos também mostra seu aspecto vantajoso ao discurso enaltecedor do órgão de tubos quando este é apresentado como fruto do mau gosto ou da incompetência popular para admirar o que é belo. Em adição a isso, é comum que se evoque a abundância de artefatos de tubos existentes na Europa para comprovar a tese de que somente sociedades “evoluídas” são capazes de valorizar instrumentos da monta do órgão acústico. Sob tal perspectiva, a aplicação do conceito de raridade ao órgão de tubos como um ponto desejável e favorável atua como um fator desabonador do uso do órgão eletrônico justamente pela conotação democrática que este último adquiriu.

Existem outras implicações decorrentes do uso da associação da ideia de escassez com a de raridade que serão abordadas oportunamente. Por hora, é importante frisar a vantagem desses argumentos na ratificação do ideário dominante na medida em que dificultam o questionamento sobre a função, serventia e utilização do instrumento no contexto religioso e artístico. A aplicação de categorias previamente estabelecidas anteparam questões que colocam em xeque o órgão de tubos e suas práticas, uma forma eficaz de impedir o confronto com temas que sugiram um desinteresse pelo instrumento ou até mesmo sua obsolescência.

Diante do exposto até o momento, as condições para a manutenção do discurso hegemônico, defensor de uma prática organística pura, parecem adversas. Logo de imediato, uma contradição se estabelece, pois, a existência de uma atividade ortodoxa, ligada ao ideário formado pela superioridade do órgão de tubos, depende do instrumento que proscree: o eletrônico. Em seguida, há que se considerar a fragilidade dessa prática musical no que se refere a sua eficiente inserção nos espaços eruditos. A legitimação da arte organística erudita pouco se separa da atividade sacra, que, muitas vezes, acaba também sendo cognominada como “artística”. O caráter subjugável das práticas do instrumento - de tubos ou não - aos interesses eclesiásticos colabora para o entendimento de que essas atividades se submetem às inclinações e aos reveses religiosos. Isso pode ser exemplificado pelos inúmeros esforços que a igreja católica precisou empreender frente às ameaças políticas, religiosas e filosóficas que ameaçavam sua hegemonia. Outro exemplo vem do caso das igrejas protestantes brasileiras. No percurso que trilharam em sua instalação no Rio de Janeiro, o interesse pelo instrumento de tubos, outrora instituído pela Reforma como ferramenta imprescindível, se diluiu, o que fica demonstrado pela escassez de instrumentos nos templos brasileiros das instituições protestantes cariocas.

Apontar o órgão eletrônico como um artefato necessário à ratificação dos ideais ortodoxos não implica em afirmar que toda a atividade organística que nele se realiza é considerada correta pelos grupos legitimadores da prática organística nas igrejas. Tais grupos possuem leis, explícitas ou não, que podem se relativizar de modo a favorecer e sustentar o ideário hegemônico que defendem. Além disso, as instâncias religiosas e artísticas têm demandas e objetivos diferentes, o que pressupõe compreensões distintas do que seja a correta forma de tocar órgão. A tendência é, pois, que cada uma delas tente legislar, por intermédio de seus agentes, de acordo com seus próprios interesses, o que torna os termos da especialização difusos e ambíguos.

A atividade organística que se desenrola nas igrejas cristãs não se dá de maneira pacífica, pelo contrário, ela engendra e é engendrada por lutas que se estabelecem entre os

agentes que antagonizam entre si. Tendo em vista que a associação do órgão com a igreja não é uma condição recente, é provável que a permanência do instrumento de tubos nos espaços religiosos tenha instituído uma espécie de consórcio de interesses que, por um bom período de tempo, foi administrado a contento por ambas as partes. Enquanto isso aconteceu, as igrejas, católicas e protestantes, sacralizaram um ideário dignificador do órgão de tubos à medida que as instâncias artísticas avalizavam o teor cultural da prática organística e religiosa. Isto se demonstra, por exemplo, pela existência de um importante cabedal de composições litúrgicas para órgão que integra o escopo da literatura organística erudita.

Quando não havia órgãos senão os de tubos, o instrumento “reinou” solitário e inacessível nas galerias, enquanto que os detentores dos conhecimentos da prática organística não enfrentaram problemas em se definir como agentes especializados em um instrumento caro, raro e de acesso bastante restrito. Durante esse tempo, os espaços religiosos não apenas promoveram a dignificação do instrumento acústico, mas garantiram sua utilidade dentro de seus cultos. O advento do órgão eletrônico, ao trazer o instrumento para o ordinário, modificou os termos da atividade organística que passou a tomar parte do cotidiano. A condição de especialista, ocupada pelo organista de um instrumento raro, ficou ameaçada, o que deu origem a uma importante fonte de conflitos.

Hoje, a atividade organística nas igrejas cariocas se estabelece em torno de embates protagonizados por aqueles que aspiram por provar a validade de seu trabalho, de suas crenças e de sua importância e posição dentro do espaço ao qual pertencem. Definir quem são os agentes desses confrontos, pelo quê e como eles lutam é uma tarefa complexa a começar por causa da condição híbrida na qual se encontra o gerenciamento da prática em questão. As instituições artísticas e religiosas nem sempre acordam quanto aos parâmetros da identidade do especialista na música organística. Essas divergências comprometem a atividade e contribuem de forma importante na instituição das lutas que, em última instância, se resumem pelos confrontos ideológicos que se estabelecem nos espaços religiosos.

Até o momento procurei estabelecer de forma condensada os tópicos que considero pertinentes à discussão que aqui se desenvolverá. São estes (1) a assunção da existência de uma atividade organística considerada legítima a expensas de outra, (2) a instituição do órgão de tubos, artefato eminentemente elitista como esteio da prática ortodoxa, (3) o processo de naturalização dos discursos que fundamentam essas crenças e (4) as lutas que se instalam para a manutenção do *status quo*. Mas o estudo e a análise de uma prática que se desenvolve permeada pelas características e condições tal qual apresentadas até o momento, reclama um

embasamento teórico que contemple a análise dos mecanismos de dominação na produção de ideias e na gênese das condutas sociais.

É nesse sentido que se revela a aplicação da sociologia de Pierre Bourdieu, que priorizou em seus estudos as relações sociais e as diversas formas de dominação nelas existentes. Para ele, o espaço social se define como a sobreposição de múltiplos espaços onde os agentes interagem numa constante luta em prol da legitimação das categorias de divisão do mundo social e da produção de sentidos. As compreensões acerca da realidade não são construídas ao acaso, mas através de um processo de imposição da ordem social ao qual Bourdieu denominou violência simbólica. Ela é produzida pelos agentes dominantes que fazem uso do exercício do poder simbólico de forma a reproduzir e perpetuar suas condições de dominação. Já nesse aspecto a aplicação da sociologia de Bourdieu se mostra meritória ao tempo que pode contribuir para o esclarecimento das estratégias de dominação que tacitamente ocorrem no espaço social que aqui é investigado. Os conceitos com os quais Bourdieu criou e lidou também mostram sua relevância no desvelamento da articulação das práticas sociais, como é o caso da análise da produção dos sistemas simbólicos e das ideias de um grupo social (Valle, 2007). Como ele mesmo definiu seu trabalho: “eu procuro construir definições rigorosas, que não sejam meros conceitos descritivos, mas, instrumentos de ‘construção’ que permitam produzir coisas que não se podiam ver antes³³” (BOURDIEU, 2008c, p. 56, grifo do autor).

2.1 Sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu

Um dos conceitos chave desenvolvidos por Bourdieu foi o de campo (ORTIZ, 1983; MICELI, 2003), que ele definiu, em termos analíticos como

Uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições [...] objetivamente definidas, em sua existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, agentes ou instituições, pela sua situação presente e potencial (*situs*) na estrutura de distribuição das espécies de poder (o capital)³⁴ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 134, 135).

³³ “Intento construir definiciones rigorosas, que no sean meros conceptos descriptivos, sino instrumentos de *construcción* que permitan producir cosas que no se veían antes”.

³⁴ “Una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones [...] objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital)”.

A teoria dos campos se fundamenta na ideia de que o “mundo social é lugar de um processo de diferenciação progressiva” (BOURDIEU, 2008d, p. 147). Para explicar esse processo, Bourdieu desenvolveu o conceito de interesse, noção que ocupa uma função imprescindível no processo de diferenciação do próprio campo (BOURDIEU, 2008, BOURDIEU e WACQUANT, 2005). Os campos se definem e são definidos através dos objetos que elegem como alvo de interesse e são, por definição, irreduzíveis aos objetos, objetivos e interesses de outros campos (BOURDIEU, 2008c).

Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social se constitui por vários destes microcosmos sociais [...] que são lugar de uma lógica e de uma necessidade *específicas e irreduzíveis* às que regulam os outros campos. Por exemplo, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem a lógicas diferentes.³⁵ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 135, grifos do autor)

A descrição de um campo passa, necessariamente, pela compreensão dos objetos e interesses particulares que ali se encontram em jogo, pois, “todo mundo sabe, por experiência própria, que aquilo que faz correr o alto funcionário pode deixar o pesquisador indiferente, e que os investimentos do artista permanecem ininteligíveis para o banqueiro” (BOURDIEU, 2001a, p.52). É por isso que o nascimento de um campo é correlato ao surgimento de “uma forma de interesse que do ponto de vista de outro campo, pode parecer desinteresse (ou absurdo, falta de realismo, loucura, etc.)” (BOURDIEU, 2008d, p. 149). Os agentes de um determinado campo se encontram unidos em torno de um único propósito, compartilham interesses fundamentais num investimento mútuo observando uma cumplicidade que sobrevive a quaisquer antagonismos (BOURDIEU, 2008c, p. 114). Múltiplas lógicas, múltiplos campos, e, com isso, pluralidade de interesses: “há tantos interesses quantos campos” (BOURDIEU, 2004a, p. 126).

Bourdieu recusa a noção de que os interesses sejam universais, (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 156) bem como também rejeita qualquer associação do conceito à noção de utilitarismo, este fundado no produto do “cálculo consciente de utilidade” (BOURDIEU, 2008d, p.147). Para o autor, os interesses são arbitrários e só podem ser compreendidos à luz de um determinado contexto histórico (BOURDIEU, 2004a; BOURDIEU e WACQUANT, 2005).

³⁵ “En las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social está conformado por varios de estos microcosmos sociales [...] que son el sitio de una lógica y una necesidad *específicas e irreductibles* a aquellas que regulan otros campos. Por ejemplo, el campo artístico, el religioso o el económico siguen todos lógicas específicas” (WACQUANT e BOURDIEU, 2005, p. 135)

Antes de ser uma invariante antropológica, o interesse é um *arbitrário histórico*, uma construção histórica que só se pode conhecer mediante a análise histórica, *a posteriori*, por meio da observação empírica, e não dedutível, *a priori* de alguma concepção ³⁶. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 175, grifos do autor).

O interesse, para Bourdieu, se realiza na e pela afinidade com o campo ao qual pertence, sua função é dupla, pois ele tanto é condição de funcionamento de um campo, como produto de seu funcionamento (BOURDIEU, 2004a). Como elementos conformadores de um espaço social em particular, os objetos se transformam em alvos de interesse e de competição devido aos atributos patentes apenas aos agentes ingressados no campo em questão. É por isso que a possibilidade de reconhecimento dos objetos e interesses de um campo é prerrogativa dos agentes admitidos a esse mesmo campo, ambiente que os cria e significa.

A noção de *habitus*, juntamente com a de campo, integra o conjunto dos conceitos chave do pensamento de Bourdieu (ORTIZ, 1983; MICELI, 2003). O *habitus* é um sistema de disposições duráveis, que diz respeito a esquemas de produção, recepção e apreciação das práticas (BOURDIEU, 2004a). Ele não é inato, possui vocação social e, como tal, é variável. Sua constituição inclui o conjunto de conhecimentos práticos adquiridos em um dado campo e ao longo do tempo, de forma que habilita o agente a atuar e interagir nesse determinado universo social. O *habitus* é tanto a condição de existência de um campo determinado quanto o produto de seu funcionamento em uma estrutura específica:

Para que um campo funcione é preciso que existam objetos de disputas [*enjeux*] e pessoas dispostas a participar do jogo, dotadas com *habitus* que implicam o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas [*enjeux*].³⁷ (BOURDIEU, 2008c, p. 113, grifos do autor).

A noção de *habitus* não é recente nas ciências humanas³⁸, mas foi Bourdieu quem, ao “desentranhar a noção de sua releitura iluminadora de um dos textos seminais de Panofsky”

³⁶“Lejos de ser una invariante antropológica, el interés es un *arbitrario histórico*, una construcción histórica que sólo puede conocerse mediante el análisis histórico, *a posteriori*, por medio de la observación empírica, y no deducida *a priori* de alguna concepción ficticia”.

³⁷ “Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes immanentes del juego, de los objetos en juego [*enjeux*].”.

³⁸ Pelo contrário, a noção já era utilizada na Grécia Antiga por Aristóteles sob o nome de *hexis*. No grego, *habitus* é o particípio passado do verbo latino *habere*, que quer dizer “ter” ou “possuir”. Foi traduzido no século XIII para *habitus* tendo sido empregado por teóricos como Émile Durkheim e Marcel Mauss, Max Weber e Norbert Elias, com modificações em seu sentido. Para uma descrição mais detalhada acerca dos sentidos e usos que o conceito de *habitus* recebeu no decorrer dos tempos recomendo a leitura do texto “Configurações e

(MICELI, 2003, p. 63) realizou “a mais completa renovação sociológica do conceito”. (WACQUANT, 2007, p. 65). Ele reintroduziu e reelaborou a noção como forma de dar fim ao conflito produzido pela oposição entre o subjetivismo e o objetivismo na investigação da conduta humana e da vida social (PETERS, 2007). Segundo o autor, o problema que permeia os métodos epistemológicos gira em torno da discussão desses dois modos antípodas de conhecimento: “de todas as oposições que dividem artificialmente a ciência social, a mais fundamental, e a mais danosa, é aquela que se estabelece entre o subjetivismo e o objetivismo” (BOURDIEU, 2009, p.43). Através de seu método, que ele denominou “praxiológico”, Bourdieu pretendeu conservar e superar o objetivismo, “integrando a que esse conhecimento teve de excluir para obtê-las” (BOURDIEU, 1983, p. 47).

O conhecimento que podemos chamar de *praxiológico* tem como objeto não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói mas também as relações *dialéticas* entre essas estruturas e as *disposições* estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade. (BOURDIEU, 1983, p. 48 grifos do autor).

Bourdieu se dedicou com afinco ao longo de sua produção científica à investigação da complexa relação entre as dimensões subjetiva e objetiva da vida social e sobre a questão da mediação entre o agente social e a sociedade (ORTIZ, 1983; PETERS, 2007). Ele buscou encontrar uma saída para escapar das limitações do “paradigma objetivista do estruturalismo sem recair na filosofia do sujeito e da consciência” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33) ao mesmo tempo em que integrava as ferramentas analíticas legadas por ambos os enfoques através de uma relação dialética (PETERS, 2007). É assim que o *habitus* é apresentado na teoria bourdieusiana, como mediador que assegura a interdependência entre a agência e a estrutura, entre o agente social e a sociedade (ORTIZ, 1983). A relação dialética se faz na medida em que o *habitus*, estrutura incorporada pelos agentes sociais, é produzido dentro DO próprio do campo e atua como um dispositivo de caráter mediador, pois, contribui para a anulação da dualidade que frequentemente se imputa entre a sociedade e indivíduo. É pelo *habitus* que a sociedade se deposita nos indivíduos (WACQUANT, 2007).

Habitus e campo são noções que mutuamente se referem, uma relação apartada daquela entre um objeto e um indivíduo particular, porque se articulam numa relação que o próprio Bourdieu cunhou de “cumplicidade ontológica”, ou, ainda, de uma “possessão mútua”

(*apud* WACQUANT, 2005, p.46). O motor da ação está na relação entre *habitus* e campo: o primeiro determina o segundo (PETERS, 2009). Como instâncias correlatas à ação e estrutura, *habitus* e campo se interpenetram respectivamente (PETERS, 2009) da mesma forma que o fazem “diferentes traduções da mesma frase”³⁹ (BOURDIEU, 1983, p. 77).

O conceito de capital também ocupa um lugar de proeminência na praxiologia de Bourdieu.

é impossível prestar contas acerca da estrutura e do funcionamento do mundo social, a menos que reintroduzamos o conceito de *capital em todas suas manifestações*, e não somente na forma reconhecida pela teoria econômica⁴⁰ (BOURDIEU, 2000, p. 133).

As noções de capital e campo se inter-relacionam (BOURDIEU e WACQUANT, 2005). O campo é um local de onde ocorrem permanentes confrontos, sua estrutura “é um *estado* de relação de forças entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, caso assim se prefira, da distribuição do capital específico”⁴¹ (BOURDIEU, 2008c, p. 113, grifo do autor). A competição gira em torno da obtenção do monopólio da autoridade que confere o poder de ditar regras, de distribuir o capital, este, específico de cada campo: “o capital não existe nem funciona salvo em relação com um campo”⁴² (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 139).

A estrutura do campo é decidida pela distribuição do capital (BOURDIEU, 2008c) que não ocorre de forma igualitária. É essa desigualdade que fundamenta a hierarquização do espaço social (BONNEWITZ, 2003), permitindo que alguns agentes se transformem em agentes de poder, detentores de um monopólio que se constitui como o “o fundamento do poder ou da autoridade específica característica” dentro de um campo (BOURDIEU, 2008c, p. 114). Os campos são, pois, “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem de sua posição nestes espaços”⁴³ (BOURDIEU, 2008c, p. 112).

Por seu vínculo indissociável à distribuição do capital, o campo se constitui como um espaço onde as relações de poder se manifestam baseadas na oposição entre dominantes e

³⁹ No livro “Una invitación a la sociología reflexiva”, Bourdieu faz uso da mesma citação que atribui a Spinoza: “Ambos espacios, el de las posiciones objetivas y el de las posturas, deben analizarse juntos y ser tratados como ‘dos traducciones de la misma frase’”. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 143)

⁴⁰ “Es imposible dar cumplida cuenta de la estructura y funcionamiento del mundo social a no ser que reintroduzcamos el concepto de *capital en todas sus manifestaciones*, y no sólo en la forma reconocida por la teoría económica.

⁴¹ “Es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico”.

⁴² “El capital no existe ni funciona salvo en relación con un campo”.

⁴³ “Se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios”.

dominados. Os dominantes detêm o monopólio do capital social, enquanto que os dominados, situados no polo oposto, se “definem pela ausência ou pela raridade do capital social específico que determina o espaço em questão” (ORTIZ, 1983, p. 15). Aqueles cuja posse de capital é menor e que ocupam uma posição hierarquicamente inferior buscam formas de subverter e modificar as regras do campo a fim de galgar uma posição superior na estrutura daquele espaço no qual se insere.

Bourdieu ampliou a significação do conceito de capital, que até, então, encerrava significações de teor econômico cunhando a expressão “capital cultural”⁴⁴. Para ele, o capital cultural pode se apresentar de três formas diferentes: o objetivado, o institucionalizado e o interiorizado. O capital cultural objetivado, ou incorporado, diz respeito a “disposições duradouras do organismo” (BOURDIEU, 2001, p. 74). O capital cultural objetivado inclui os bens culturais, quadros, instrumentos, livros e máquinas, instituídos como objetos de valor a partir de disputas intelectuais. Por sua vez, o capital cultural institucionalizado, é o capital cultural objetivado em forma de títulos que funcionam como um “certificado de competência cultural que confere a seu portador um valor convencional duradouro e legalmente garantido”⁴⁵ (BOURDIEU, 2000, p. 146). Dentre essas três formas de capital, é o capital cultural incorporado que se sobleva aos demais porque, como recurso ligado ao corpo demanda, como o próprio termo já anuncia, incorporação e, portanto, presume dispêndio de energia em direção a assimilação e inculcação. Este é um trabalho que demanda tempo para se consolidar, um investimento que só pode ser realizado pelo próprio investidor (BOURDIEU, 2001). Trata-se de um

capital *pessoal* [que] não pode ser transmitido *instantaneamente*, [...] por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca. Pode ser adquirido, no essencial, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente [...]. Não pode ser acumulado para além das capacidades de apropriação de um agente singular; depaupera e morre com seu portador. (BOURDIEU, 2001, p.75, grifos do autor).

⁴⁴ Embora o emprego do termo *capital* encerre implicações de cunho econômico, sua utilização no sentido de ‘intercâmbio mercantil’ (BOURDIEU, 2000, p. 134) releva apenas uma das formas possíveis de intercâmbio social geradoras de recursos de poder. Foi justamente com o propósito de lograr analisar as situações de classe do mundo social que Bourdieu criou o conceito de *capital cultural*. A noção surgiu na década de 60, quando o sociólogo francês tratava de explicar as diferenças de rendimento escolar entre crianças oriundas de classes sociais distintas e, concomitantemente, contestar as teorias que tentavam justificar as disparidades da produção docente nos fatores econômicos e na existência de dons especiais (BOURDIEU, 2001b). Através do desenvolvimento do conceito de capital, Bourdieu assentou que são as desigualdades na distribuição dos diversos tipos de recursos – e não apenas o econômico – entre as classes e as frações de classes que presidem as disparidades do desempenho escolar: “o rendimento escolar da ação escolar depende do capital cultural previamente investido pela família” (BOURDIEU, 2001b, p. 74).

⁴⁵ “Certificado de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado”.

Também é nítida a interligação do conceito de capital com o de *habitus* na teoria praxiológica bourdieusiana, pois “o capital incorporado é uma possessão que se converteu em parte integrante do indivíduo, em *habitus*. Do ‘ter’ surgiu um ‘ser’”. (BOURDIEU, 2000, p. 140, grifos do autor)⁴⁶. Devido às características pelas quais se constitui, o capital cultural incorporado apresenta um alto grau de dissimulação que se converte numa inclinação a funcionar como capital simbólico, um recurso que não é imediatamente perceptível como tal.

A partir da explanação desses três conceitos, campo, interesse e *habitus*, passo à articulação da teoria de Bourdieu com o tema da pesquisa

2.1.1 Os conceitos de capital e campo na investigação da prática organística

O protocolo de investigação que Bourdieu preconiza confere um papel primordial à etapa que dá lugar à delimitação de uma fração social com características sistêmicas similares. Ele prioriza a marcação do campo (THIRY-CHERQUES, 2006, p.42): “é o campo o que primariamente é e deve ser o foco das operações de investigação”⁴⁷ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p.146).

Como espaço que se esclarece pela ordenação de seus interesses, que se reconhece pela definição daquilo pelo qual vale a pena lutar, há que se perguntar como se define o campo organístico religioso. A resposta poderia, em um primeiro momento, parecer óbvia, enquanto que se trata de uma atividade realizada nos ambientes religiosos. Mas Bourdieu assevera que as fronteiras do campo raramente são jurídicas. Se “as questões de limite, de fronteira [...] são resolvidas por atos jurídicos [...] é porque ele permanece ligado a uma intenção inconsciente de classificar, de catalogar” (BOURDIEU, 2004a, p. 67). Além do mais, radicar os espaços religiosos como *locus* exclusivo dos combates classificadores que rodeiam o fazer organístico peca por simplismo e por omissão. O simplismo sobrevém à adoção de uma concepção de cunho eminentemente positivista que aloca as fronteiras do espaço social a partir de critérios estatísticos, estabelecidos como necessidades constituídas arbitrariamente e demarcadas em nome da ciência (BOURDIEU, 2004a, p.173). A restrição da análise da atividade organística aos espaços religiosos onera na omissão de uma das lições mais básicas que Bourdieu preconizou em sua teoria: “a questão dos limites do campo [...]

⁴⁶ “El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus*. Del ‘tener’ ha surgido ‘ser’”.

⁴⁷ “Es el campo el que primariamente es y debe ser foco de las operaciones de investigación.”

não admite nenhuma resposta *a priori*”⁴⁸ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p.153, grifo do autor).

Da mesma forma que ocorre com os demais campos, as fronteiras do campo organístico se constroem à medida que seus agentes se empenham em se diferenciar daqueles com quem rivalizam, em valorizar suas competências e, sobretudo, estabelecer ou manter o monopólio do poder (BOURDIEU e WACQUANT, 2005). A luta pelo controle do que seja a prática legítima de órgão se estabelece a partir de conceitos produzidos pela classe que ocupa uma posição hierárquica superior dentro do campo. Estes conceitos têm a ver com a preeminência do órgão de tubos e seu corolário, a imprescindibilidade da formação acadêmica na aquisição da competência quanto ao manuseio do instrumento. A competição que se leva a cabo no campo organístico tem menos a ver com a posse do objeto em si do que com o conjunto de noções e valores imputados ao instrumento. Esse é um particular que deve ser levado em conta no processo explicador da dinâmica que move o campo. No momento em que se verifica a existência (1) de uma atividade organística considerada legítima levada a termo em órgãos eletrônicos e (2) de instrumentos de tubos que, mesmo em condições não são utilizados nos serviços religiosos, fica claro que o mote das lutas não se situa no instrumento, no objeto, mas em todo o imaginário construído em seu redor. Subscrever a luta pela demarcação do campo organístico à oposição entre as características físicas de dois artefatos homônimos poderia ser encarado como a desconsideração dessa percepção. Essa perspectiva também pecaria por sua tendência simplista em centralizar o surgimento do órgão eletrônico como o desencadeador dos conflitos no campo. O entendimento de que tais combates sejam ocasionados por características imanentes a objetos contraria o ponto de vista de Bourdieu. Pela aplicação de seus conceitos, só é possível falar em campo organístico quando se pressupõe a existência de interesses acordados como inegociáveis por seus agentes e que definem a participação legítima nas lutas (BOURDIEU, 2004, p. 173).

Podemos conceber um campo como um espaço dentro do qual se exerce um efeito de campo, de forma que tudo o que acontece a qualquer objeto que o atravessa não pode ser explicado apenas mediante as propriedades intrínsecas do objeto em questão. *Os limites do campo estão onde os efeitos do campo cessam* [...]. Apenas estudando cada um desses universos é que se pode avaliar até que ponto estão constituídos, onde terminam, quem está dentro e quem não está, e se conformam ou não um campo.⁴⁹ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 138, grifo meu).

⁴⁸ “La pregunta acerca de los límites del campo [...] no admite una respuesta a priori.”

⁴⁹ “Podemos pensar un campo como un espacio dentro del cual se ejerce un efecto de campo, de manera que todo aquello que le ocurre a cualquier objeto que lo atraviesa no puede ser explicado únicamente mediante las propiedades intrínsecas del objeto en cuestión. Los límites del campo están donde los efectos del campo cesan.

Seguindo, portanto, as prescrições enunciadas por Bourdieu, a circunscrição do espaço social onde a prática religiosa organística se desenrola reclama a investigação, ainda que empírica, de suas “propriedades ativas”, de suas “características eficientes [...] [as] formas de *capital específico*”⁵⁰ (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p.146, grifo do autor) que operam em seu espaço. Tal inquirição não se completa por si só, mas toma fôlego dentro de uma “espécie de círculo hermenêutico” (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p.146) no qual a construção do campo depende do reconhecimento das formas de capital que ali atuam, e vice versa.

O reconhecimento das formas de capital que operam num dado espaço social requer que se esteja a par da lógica específica que impera no campo em questão (BOURDIEU e WACQUANT, 2005). Contudo, interpretado como um espaço que sofre os efeitos da interpenetração de dois campos, a identificação do capital requer uma via de investigação dupla porque a vida social dentro dos campos religioso e artístico obedece a regras e interesses que não se reduzem entre si (BOURDIEU, 2005, p. 48).

No espaço social, o campo artístico conforma, juntamente com os campos de produção intelectual e científica, o campo cultural, e é responsável pela produção de bens simbólicos (BOURDIEU, 2000). As lutas concorrenciais que se desenrolam nesse espaço visam a obtenção de poder e se traduzem pelo afã de obter o controle e domínio da produção das artes. No geral, os princípios específicos que governam o campo cultural são os estilísticos e técnicos (BOURDIEU, 2005), leis que regulam a correta forma de fazer arte, que afirmam “os critérios que definem o exercício legítimo” da prática artística, (BOURDIEU, 2005, p.108), aqui no caso, representada pela prática organística.

Os valores do campo religioso, por sua vez, são de outra natureza, pois esse espaço, como gestor dos bens de salvação, valoriza os conceitos que dizem respeito à pureza, santidade, amor e lealdade a Deus. Os espaços eclesiásticos atendem, pois, a demandas religiosas e artísticas. O campo de produção erudita de órgão, por sua vez, tem sua autonomia reduzida, a começar por causa da ausência de instrumentos de tubos (diga-se de passagem, também dos eletrônicos) nas salas de concerto. O reconhecimento de tais condições justifica um empreendimento inquiridor acerca dos conflitos decorrentes dessa situação, bem como dos termos pelos quais essa administração compartilhada se promove.

[...] Sólo estudiando cada uno de estos universos se puede sopesar hasta qué punto están constituidos, dónde se terminan, quién está adentro y quién no, y si conforman o no un campo.”

⁵⁰ “Características eficientes [...] formas de *capital específico*.”

Determinar a natureza de uma atividade organística realizada entre os muros de uma igreja se revela uma tarefa de considerável complexidade. É possível pensar nas igrejas como doadoras incondicionais de seus espaços e de seus instrumentos para a realização de eventos desobrigados de intenções religiosas? Sensato é crer que suas portas se abririam sem restrições ou reservas a atividades que não aquelas que contemplem a objetivação de seus interesses? Realmente, pode a muitos causar estranheza asseverar que universos considerados por excelência como lugares de desapego possam estabelecer alvos que suscitem interesses (BOURDIEU, 2008d). Essa desilusão do olhar, que, como bem afirmou Bourdieu, pode chegar a causar *horror* (BOURDIEU, 2008d, p. 137, grifo do autor) nada mais é do que um “instrumento de ruptura com uma visão encantada, e mistificadora das condutas humanas” (BOURDIEU, 2008d, p. 137). Bourdieu apresenta uma sociologia fundamentada na lei da recusa do interesse econômico, ou melhor, baseada “no interesse pelo desinteresse [...], uma disposição desinteressada ou generosa” (BOURDIEU, 2008d, p. 149).

Os campos artístico e religioso - assim como os demais campos - se definem como universos que recalcam ou censuram o interesse econômico embora por justificativas e processos diversos. Os espaços religiosos, ainda que conservem dimensões econômicas, não podem admitir tais vínculos, e funcionam a partir de uma “espécie de negação permanente de sua dimensão econômica: pratico um ato econômico, mas não quero saber que o fiz; faço-o de tal modo que posso dizer a mim mesmo e aos outros que não se trata de um ato econômico” (BOURDIEU, 2008d, p. 186). O campo artístico, acompanhando o que ocorre em outros campos que obedecem a leis tautológicas (BOURDIEU, 2008d), tem como finalidade precípua a “arte pura, única forma de arte verdadeira”, que recusa objetivos de teor comercial que venham a fomentar a subordinação da produção do artista às demandas e sanções econômicas, estas exteriores ao próprio campo artístico (BOURDIEU, 2008d, p. 148). Os critérios de êxito que sustentam e definem o campo artístico, se opõe ao princípio de hierarquização da produção da indústria cultural, que leva em conta as regras do mercado o qual mede os índices de sucesso comercial e de notoriedade social.

O princípio de hierarquização do campo artístico é interno, o grau de consagração de uma prática artística se define pelo desprezo que dirige à demanda do grande público, ignorando possíveis sanções do mercado. No campo artístico e nos outros campos de produção cultural, o reconhecimento vem dos próprios agentes do campo, ou seja, de seus pares. Se o campo religioso é o “lugar por excelência [...] do supra-mundano, do desinteresse no sentido ingênuo do termo” (BOURDIEU, 2008, p.141), o campo artístico apresenta “como

lei fundamental o inverso da lei econômica”, primando por uma “dissociação completa entre os objetivos lucrativos e os objetivos específicos do universo” (BOURDIEU, 2008d, p. 148).

A existência de um discurso enaltecedor do órgão de tubos enquanto referência musical na igreja demonstra sua porção de incoerência com o que se observa nas igrejas em geral. Enquanto objetos físicos, a importância mencionada ao instrumento enquanto patrimônio contrasta com o pouco cuidado que a ele se dedica.

Há cerca de dois anos entrei em contato com a administração da Igreja de Santo Afonso, na Tijuca, no Rio de Janeiro a fim de solicitar permissão para visitar e experimentar o instrumento que eles mantêm dentro do templo. O instrumento, da marca Walcker, possui um valor inestimável, inclusive dentro das referências europeias, dado que foi construído por um dos ícones da organeria alemã romântica. Compareci à igreja em busca de alguém que pudesse me indicar o responsável pelo assunto. Fui informada que deveria ligar para a secretaria da igreja em determinado horário a fim de falar com a senhora responsável. Fiz o que me indicaram. Minha intenção era de descobrir o estado do instrumento a fim de, posteriormente, caso julgasse adequado, pedir autorização para realizar ali um evento de órgão. Não foi difícil aceder à pessoa responsável. Pelo telefone, após dizer meu primeiro nome e que era organista, expliquei que gostaria de experimentar o instrumento. A resposta que recebi foi “você sabe tocar órgão?” A pergunta me pareceu muito simplória e me confundiu. Eu esperava um “quem te indicou”, ou “mas para quê?”, ou, ainda, “tenho que falar com o padre (ou outro superior)”. Por outro lado, não me parecia (e, realmente não era o caso, como na sequência se observará) que a inquirição tivesse o propósito de aceder às minhas “credenciais” acadêmicas. Recuperei-me rapidamente e respondi: “sim, sei”. A senhora, ao telefone, prosseguiu. “É, eu gosto de perguntar porque a gente aqui toma muito cuidado com o órgão”. Marcamos um horário, um dia da semana que a igreja fechava logo após a missa da manhã para a limpeza do templo. Nesse dia fui informada que poderia aceder ao instrumento. De acordo com o combinado, me apresentei à secretaria no dia e hora marcados. Lá mandaram chamar a senhora com quem havia falado, quem me conduziu ao local do instrumento. O órgão estava completamente coberto de pó, motivo pelo qual lamentei pela enésima ter esquecido de levar uma flanela: encontrar esses instrumentos empoeirados é o usual. Ela me mostrou o instrumento com um “é esse”, apontando para a consola. Prosseguiu dizendo que não sabia como ligar. Após algumas formalidades do tipo “quanto tempo você pretende ficar” e “fecha a porta quando sair” ela deixou o local. Durante o tempo em que estive ali, ninguém acudiu à galeria para ver como estavam as coisas. Vi

apenas uma mulher que, por um período curto de tempo esteve na nave⁵¹ da igreja varrendo o chão. O cuidado com o instrumento, nesse caso, não passou da pergunta inicial, feita ao telefone, sobre se eu sabia tocar órgão.

É possível que as pessoas tenham a impressão de que o artefato de tubos, por ser um instrumento grande, não pode ser subtraído. Mas, ainda que seja um instrumento de grandes proporções, o órgão pode ser danificado de muitas outras maneiras. Uma delas é pela retirada de tubos. Alguns desses artefatos são realmente grandes, mas há muitos que não o são. Eles podem ser tão pequenos ao ponto de medirem de 2,5 cm de altura. Estas peças costumam suscitar curiosidades diversas. Não é raro que se verifique o desaparecimento desses dispositivos⁵². Cada vez que alguém subtrai um tubo uma nota de um determinado registro ficará impossibilitado de soar. O prejuízo é muito grande para o instrumento como um todo, porque os tubos, além de desempenharem uma função prática no instrumento (a produção de som), contém a marca do construtor de órgão, quem imprime suas características na forma de construir esses objetos.

Há, ainda, duas igrejas no Rio de Janeiro que também abrigam órgãos construídos por famosos organeiros europeus, que se encontram sem quaisquer condições de uso, mas que ainda assim conservam seu valor inestimável. Um deles, construído pelo ícone da organeria romântica francesa, Cavaille-Coll, foi instalado em 1866 na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, na Santa Casa da Misericórdia, Centro do Rio. O outro, localizado na Capela do Colégio Sion, no Cosme Velho, é um instrumento que data de 1948 e foi fabricado por Charles Mutin, organeiro que adquiriu a fábrica de Cavaillé-Coll após sua morte. Estive nessas igrejas com um grupo de músicos para tocar em casamentos (usando um teclado): na Capela do Colégio Sion há um pouco mais de um ano e na Igreja Nossa Senhora de Bonsucesso há um pouco mais de tempo. Pude observar, nos dois casos, como seria fácil subtrair tubos ou outras partes desses instrumentos que permanecem completamente desprotegidos.

Estes não são os únicos casos que descrevem o pouco cuidado que se tem com instrumentos tão enaltecidos em teoria. O sol que golpeia inclemente um valioso instrumento durante todas as tardes de verão; a passagem que dá acesso ao instrumento, completamente entulhada de móveis empilhados e papéis bolorentos favorecendo o aparecimento de insetos e outros animais e instrumentos, que, não raro, servem de aparador para embrulhos, artefatos e

⁵¹ A nave é, numa igreja, o espaço que vai desde a entrada até o santuário. (Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 7.0, 5ª. Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 2010 by Regis Ltda).

⁵² Normalmente isso é descoberto quando o instrumento entra em fase de conserto ou de restauração.

até mesmo, jarras de flores com água depositadas como enfeite sobre a consola são exemplos adicionais.

É difícil concatenar os discursos valorativos do instrumento com atitudes tão depreciativas. Certa feita, em uma conversa informal realizada após um concerto que eu havia promovido, falávamos dos poucos instrumentos de tubos na cidade. Uma das pessoas do grupo disse: “a igreja católica, ela restaura as coisas, se preocupa com a caneca de prata, com o quadro, mas não se preocupa com o órgão”. A partir de então comecei a pensar sobre as duas formas possíveis do instrumento ser considerado objeto de arte. Uma delas seria pelo processo do fazer musical em si, enquanto ferramenta produtora de sons avalizados por instâncias competentes (ou não) como belos, agradáveis ou adequados a um determinado momento. Nesse caso, o órgão se torna arte no desempenho de suas atribuições musicais. A outra forma emparelha o órgão de tubos como obra estática, tal como também o são outras obras de arte sacras que a igreja abriga. É assim que a simples visão da fachada do órgão, por si só, se basta para que o instrumento seja reconhecido como conjunto arquitetônico artístico deixando de ser necessário ou imprescindível que produza sons musicais. Desde o momento que o órgão de tubos costuma ser admirado pela visão que se tem de sua fachada desde a nave, a identificação do instrumento ocorre por aquele atributo que é, além de parcial, estático. O entendimento que perspectiva o instrumento como parte de um conjunto de obras iconográficas, é uma interpretação possível e que atenua o viés contraditório que aparenta existir entre a coexistência de um discurso enaltecedor com a falta de cuidado para com o artefato.

2.1.2 A desvalorização do órgão de tubos enquanto capital cultural

O entendimento de que o órgão de tubos seja um bem cultural cujo acesso e controle toma parte no capital que institui a classe dominante, depende, em grande medida, da herança europeia atribuída ao uso do instrumento. Contudo, essa é uma conclusão que se mostra no mínimo apressada, coisa que, uma análise comparativa entre os elementos conformadores do processo de inserção do instrumento no continente europeu e da cidade do Rio de Janeiro pode demonstrar.

De antemão, há de se distinguir a diferença entre assumir a fixação do instrumento nos templos religiosos como um fato consumado, e entender o assentamento do instrumento nas igrejas renegando o caráter estático e pontual que a localização física pode sugerir. No primeiro caso, a afirmativa que indica que o estabelecimento da condição do órgão como

instrumento de igreja é um legado europeu não acarreta maiores problemas semânticos. Contudo, é preciso discernimento com os limites que essa forma de comparação acarreta, pois, o teor de seu alcance raramente ultrapassaria o de uma estatística em sua mais primária e estéril condição. A diferença entre o processo de instalação dos instrumentos nas igrejas em um e em outro continente é enorme.

Embora seja um tema pouco documentado, existe um consenso entre os musicólogos europeus que credita a entrada do órgão de tubos na Igreja Cristã Ocidental por volta do século X. Esse marco confere, hoje, dez séculos de assentamento do instrumento em solo europeu. Tal período se traduz pela consolidação de uma tradição que se desenvolveu não apenas pelo fator tempo, mas pela inserção do instrumento nas diversas dimensões da vida social, cultural, política e artística daquele continente. Advirto que esta afirmação não reclama um teor axiológico. O intuito aqui, relembro, é o de perspectivar o que vem sendo tratado de forma indiscriminada: a preponderância do órgão de tubos nas igrejas europeias e cariocas. É preciso que se mantenha em mente, que a profusão de instrumentos distribuídos pelos países europeus, muitos deles gigantescos o suficiente para se compatibilizar com os também monumentais espaços que os abrigam, não se estabeleceu da noite para o dia. As igrejas, outrora foram ermidas; e os instrumentos que hoje ali se encontram são o produto de acréscimos de partes que tanto permitiram ampliar os instrumentos como modificá-los para atender a novos gostos estéticos que surgiam⁵³. No Rio de Janeiro, contudo, a instalação de órgãos acústicos se deu de forma diferente.

Seria um contrassenso admitir que a construção de órgãos de tubos em terras com condições tão adversas e diferentes daquelas de onde provinham os portugueses pudesse se mostrar como uma das principais prerrogativas colonizadoras. Não se trata de dizer que a Igreja não esteve presente à época da colonização brasileira, mas de perspectivar essa participação, sobretudo no caso da função do órgão de tubos. As prioridades de uma atividade extrativista parecem pouco se coadunar com a construção de igrejas e a instalação de órgãos, empreendimentos que requerem uma grande soma de recursos, principalmente se tomados em consideração os parâmetros dos instrumentos europeus da época.

É muito difícil estabelecer ao certo quando foi que a atividade organística e a concomitante instalação de instrumentos tomou corpo no Rio de Janeiro, bem como dar conta

⁵³ Em Webber (1998, p. 219), lemos que “Quando J. S. Bach se candidatou ao posto de organista da Jakobikirche, em Hamburgo de 1720, sua expectativa era a de herdar um dos mais famosos órgãos da Alemanha do Norte. Como muitos dos melhores órgãos do período, aquele era um instrumento que havia sido aumentado inúmeras vezes” [When J.S. Bach applied for the post of organist at the Jakobikirche in Hamburg in 1720 he had hoped to inherit one of the most famous organs in north Germany. Like many of the finest organs of the period it was an instrument that had been enlarged several times over].

da dimensão desta empreitada. Provavelmente isso ocorreu entre os séculos XVII e XVIII, já que são dessa época os instrumentos que Cavicchioli e Freixo (2010) lamentam a destruição como fruto da depredação feita em massa no Brasil. Outro ponto de referência importante são os órgãos históricos remanescentes em Minas Gerais, que datam do século XVIII: o órgão da Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, o órgão da Sé de Mariana, e ainda o instrumento do Museu Regional de São João del Rei. Quanto ao Rio de Janeiro, um indicador razoável de atividade organística é a presença de igrejas na cidade. O “Prospecto da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” (figura 5), desenhado em 1775 por Luis dos Santos Vilhena⁵⁴, mostra parte do litoral carioca que vai desde o Outeiro da Glória (à esquerda) até o Mosteiro de São Bento (na porção mais direita da figura) em uma parte do que hoje se conhece como Praça Mauá.



Figura 5: “Prospecto da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro: situado no Brasil na América Meridional pelos 23 graos de latitude 342 graos, e 22 minutos de longitude meridional. 1775. 1 vista panorâmica: color., desenho a bico de pena, aquarelada; 90 x 24cm em f. 93 x 58cm. Cartografia-ARC. 030,02,015; BN Digital”. Disponível em: <www2.cultura.gov.br/site/2012/07/19/exposicao-trata-do-tema-rio-cidade-paisagem/>. Acesso em: 03 nov. 2013.

⁵⁴ A importância de Luís dos Santos Vilhena (1744-1814) para a documentação cartográfica dos primórdios do Brasil justifica que se insira aqui um pequeno sumário sobre sua vida e seu trabalho. Nascido em 1744, em Portugal, serviu ao exército em Setúbal por dez anos. Após receber baixa, foi aprovado em concurso para ocupar a cátedra de grego, o que não foi possível de imediato pois Vilhena adoeceu. Após se recuperar, recebeu a proposta para ensinar grego em Salvador da Bahia, onde o fez entre 1787 até 1799, quando a cátedra foi extinta, o que o levou a se aposentar recebendo metade de seus vencimentos. Vilhena deixou extenso trabalho documental sobre as cidades de Salvador, Porto Alegre, Rio de Janeiro e sobre o Brasil, em geral. (Disponível em: <www.historia-bahia.com/bibliografia/vilhena.htm>. Acesso em: 3 nov. 2013).

De fato, a gravura atesta um número importante de igrejas no Rio de Janeiro, embora essa presença se atenha apenas ao trecho correspondente à parte do litoral carioca, especialmente ao centro financeiro e comercial de então. A gravura mostra o cordão de construções que beira o que hoje se conhece como Praça XV e adjacências, embora a planta panorâmica superior, ainda do mesmo autor, revele a incipiente urbanização da cidade à época. Além disso, sete séculos de diferença separam a inserção do órgão como instrumento de igreja na Europa e no Rio de Janeiro, uma razão a mais para distinguir a aplicação da noção de tradicionalidade do órgão de tubos nesses dois continentes.

Discernir entre o processo de instalação do órgão de tubos no Rio de Janeiro do que ocorreu nos países da Europa Ocidental é o primeiro passo para especular que o instrumento que aqui se instalou não era o mesmo que ali estava. A diferença, no caso, não diz respeito aos atributos físicos do órgão, mas ao lugar do instrumento nos processos sociais.

Em parte, o desaparecimento dos artefatos que aqui soaram entre a chegada dos portugueses e o final do século XIX prejudica a compreensão de como a atividade organística no Rio começou e se desenvolveu. Mas por outro lado, esse extravio, por si só, mostra sua eloquência quando se quer distinguir entre a função do vínculo do órgão de tubos com a vida social no Rio de Janeiro e com o continente Europeu. Isso se detecta, também, não apenas pela quantidade proporcional de artefatos construídos⁵⁵, mas pela situação dos instrumentos em um e em outro local geográfico. É certo que a profusão de órgãos no continente europeu pode ser interpretada, e com bastante mérito, como sendo fruto dos muitos séculos de assentamento do instrumento naquele local. Entretanto, a comparação entre o estado de conservação e o cuidado que esses artefatos receberam muito revela sobre o lugar do órgão de tubos na vida social de um e de outro continente. Nesse particular, a discussão não se atém à questão musical, ou religiosa, mas extrapola esses domínios graças à possibilidade que o instrumento oferece de se transformar em um ícone patrimonial importante.

⁵⁵ Como forma de proporcionar uma visão comparativa numérica sobre esse tema, ofereço a tabela 1 onde tomo como exemplo a cidade de Amsterdã, considerada o “jardim de órgãos da Europa”. A cidade foi considerada como referência pela facilidade que encontrei em contabilizar os instrumentos dentro de uma relativa confiabilidade, pois o site <www.orgelsite.nl/> oferece um catálogo de todos os órgãos de tubos nos Países Baixos organizados por cidade.

Tabela 1 Proporção de órgãos de tubos existentes na cidade do Rio de Janeiro e Amsterdam					
	População	Área	Órgãos	Hab/órgão	Área/órgão
Rio de Janeiro	6.400.000*	1260 km ² *	40**	160.000	31,5 km ²
Amsterdã	778.000*	219 km ² *	64***	12.150	3,4 km ²
*fonte: <google.com.br> (valores arredondados); ** fonte: BATISTA e KERR, 2007 *** Fonte: <http://www.orgelsite.nl/>. Acesso em 21 set. 2013.					

Foi o que aconteceu em muitas das cidades da Liga Hanseática do século XVII, cujos instrumentos não tinham apenas função religiosa ou artística, mas eram considerados reflexo da riqueza e do poder das cidades que os abrigava.

Embora o legado musical da Liga Hanseática residisse em grande parte na facilidade de circulação entre as cidades, a música e os músicos se beneficiavam principalmente na prosperidade e riqueza da Liga. Voltemos [...] [aos] próprios instrumentos [órgãos de tubos], uma vez que eram máquinas mais complexas do qualquer tipo que havia sido construído até então, os quais eram maravilhas da engenharia, design acústico, metalurgia, artesanato em madeira mais. Os maiores órgãos da região eram recursos musicais que extrapolavam as necessidades estritas da liturgia regular da igreja. As igrejas certamente eram, muitas vezes, espaços grandes cujo preenchimento sonoro demandava um grande volume de som, mas o que é digno de nota a respeito de muitos dos órgãos, é a duplicação de registros de uma natureza similar que não foram projetados para serem usados conjuntamente [volume], mas, simplesmente por uma opção luxuosa⁵⁶. (WEBBER, 2012, p.4).

Existem outras situações que atestam o entendimento do órgão de tubos como fonte de recurso cultural importante no cenário europeu, incluindo momentos históricos onde, por variados motivos, a cultura organística sofreu baques substanciais. É o caso da Reforma, um acontecimento aclamado como impulsionador importante das práticas e da cultura organística. Contudo, isso somente pode ser considerado procedente para algumas regiões da Europa. Na França, por exemplo, a participação do órgão nos cultos das igrejas reformadas

seguir um caminho bastante diferente. Essas igrejas foram influenciadas pelas ideias de Calvino, que eram contrárias à utilização do instrumento musicais nos serviços. [...] A mesma situação ocorreu na Inglaterra, onde os seguidores de Calvino foram chamados de Puritanos⁵⁷. (BALLESTEROS, 2004, p. 43).

⁵⁶ “Whilst the musical legacy of the HL [Hanseatic League] clearly rested considerably on the ease of movement between towns and cities, the principal boon to music and musicians was the League's prosperity and wealth. Let us return briefly to the North German Organ School, not today to the organ music, but to the instruments themselves, since they were amongst the most complex machines of any sort being made at this time, being marvels of engineering, acoustic design, metallurgy, craftsmanship in wood and more besides. The larger organs of the region were musical resources that went far beyond the strict necessities of the regular liturgy of the church. The churches were often certainly big spaces that needed to be filled with plenty of sound, but what is striking about many of the organs is the duplication of stops of a similar nature that weren't designed to be used together but were simply luxury alternatives”.

⁵⁷ “Followed a very distinct path. Their churches were influenced by Calvin's ideas, which were against the use of musical instruments in the services. The Calvinists banned the organ from their services [...] The same situation occurred in England, where the followers of Calvin were called Puritans.”

Nesse caso, “o uso do órgão nos serviços religiosos [ingleses] foi considerado como supersticioso e uma prática papal”⁵⁸ (COX, 1998, p. 196) de forma que em 1644 os Puritanos conseguiram aprovar no Parlamento uma lei cujo teor era a destruição dos instrumentos: “poucos órgãos que estavam em igrejas ou catedrais permaneceram de pé durante a Comunidade das Nações”⁵⁹ (COX, 1998, p. 196).

Nos Países Baixos, a Reforma também trouxe consequências à música de órgão, onde o Calvinismo, instaurado a partir do *Alteratie*⁶⁰, pôs fim ao papel da música no serviço religioso. Não apenas o canto gregoriano foi rejeitado nos cultos, mas, também a música polifônica, enquanto que o órgão passou a ser considerado um instrumento mundano (NOSKE, 1988, p.3). Nesses locais, os instrumentos só não foram destruídos porque eram de propriedade municipal⁶¹. O organista tornou-se um funcionário público encarregado de promover tarefas “mundanas”, tais como eram considerados os concertos que aconteciam uma ou duas vezes aos domingos (NOSKE, 1988, p. 3-4). Não obstante esses impedimentos, os “órgãos se tornaram objeto de prestígio local e muitas cidades gastaram consideráveis somas de dinheiro na restauração ou na compra de novos instrumentos”⁶² (NOSKE, 1988, p.4).

Outro exemplo foi o que ocorreu na França, por ocasião da Revolução Francesa quando o clero perdeu seus privilégios, seus bens foram confiscados pelo governo e o culto católico abolido.

Igrejas foram convertidas em Templos da Razão, auditórios onde se realizavam festivais e encontros cívicos, e até armazéns. Um bom número de órgãos foi destruído como resultado de vandalismo, ou leiloados, enquanto muitos outros tiveram seus tubos de metal vendidos como sucata de guerra.⁶³ (BALLESTEROS, 2004, p.45).

Também no século XX, durante a II Guerra Mundial, muitos instrumentos foram destruídos por bombas que atingiram as igrejas que os alocavam.

Os exemplos acima demonstram que em nenhum caso, as condições adversas foram suficientes para levar o órgão de tubos a uma situação de decadência, pois, findas as

⁵⁸ “The use of organs in worship had been regarded by many as a superstitious and popish practice”.

⁵⁹ “Very few church or cathedral organs were left standing during the Commonwealth”.

⁶⁰ *Alteratie* é o nome que se dá ao acontecimento histórico ocorrido em 26 de maio de 1578, quando o governo católico da cidade de Amsterdam foi deposto e substituído por um governo protestante.

⁶¹ O Sínodo Nacional, uma espécie de concílio de bispos da região, havia exigido a remoção dos órgãos das igrejas. Isso somente não ocorreu porque as igrejas, bem como os instrumentos que estas abrigavam, passaram a ser propriedade municipal. (NOSKE, 1988, p.3)

⁶² “Organs became objects of local prestige, and many towns spent considerable sums on their restoration or the purchase of new instruments”.

⁶³ “Churches were converted into Temples of Reasoning, auditoriums where festivals and civic meetings were carried out and even weapons were stored. A good number of organs was destroyed as a result of vandalism, or auctioned, while many others had their metal pipes sold as warfare raw material”.

circunstâncias que conduziram à destruição ou desativação do instrumento, o artefato reocupou seu lugar dentro da dinâmica social. Os instrumentos danificados foram restaurados, os destruídos foram substituídos por novos, e os silenciados readmitidos nos serviços.

Das situações descritas, é possível chegar a dois entendimentos. De acordo com um deles, o que garantiu a sobrevivência do órgão de tubos enquanto prática (e não apenas pela presença física dos instrumentos) na vida social europeia foi sua inscrição em vários campos como importante recurso cultural. O outro se refere à constatação do poder que as classes dominantes exercem em definir bens culturais e em estabelecer quais interesses devem ser postos em jogo (THIRY-CHERQUES, 2006). Compreender a retirada do órgão de tubos, bem como sua reinserção no contexto social é tanto uma mostra dos interesses da classe hegemônica levados a cabo como prova do caráter circunstancial que o instrumento pôde - e pode - assumir enquanto capital cultural.

É intrigante observar que situações similares ocorridas em solo brasileiro são utilizadas na construção dos discursos justificadores da decadência do órgão de tubos no Rio de Janeiro. Esse pensamento deixa de levar em conta que, ainda que metaforicamente, esses acontecimentos outrora tomaram lugar em solo europeu sem que lá cobrassem o preço que aqui se lhes imputa.

Encontrar bons argumentos que mostrem que o órgão de tubos, em algum momento, tenha se configurado como parte ativa da cultura carioca é uma tarefa cujo sucesso é improvável. Os próprios raciocínios, que têm por objetivo fazer notar a existência de um interesse remoto realizado sobre o instrumento, são pródigos em demonstrar o contrário do que teoricamente pretendem. Como forma de indicar o começo da atividade organística no Brasil, Kerr (2011) cita um trecho da carta do bispo dom Pero Fernandes Sardinha, datada de julho de 1552, a qual comprovaria a demanda do instrumento para as terras recém-alcançadas: “Não se esqueça Vossa Alteza de mandar cá uns órgãos porque este gentio é amigo de novidades, muito mais se há de mover por ver dar um relógio e tanger órgãos, que por pregações e admoestações” (DIAS e GAMEIRO, 1924, v.3, p.363-4, *apud* KERR, 2011, p.21). A equiparação que a carta propõe do instrumento ao relógio, ambos como artefatos lúdicos já fala por si só. Em um episódio, que pode ser considerado, no mínimo pitoresco, o conteúdo de uma carta afirmava, no início do século XX acerca do pouco prestígio que o órgão de tubos usufruía. Em junho de 1922, Monsenhor Arcoverde endereçou uma missiva ao

maestro Furio Franceschini⁶⁴, na qual dava conselhos acerca de sua mais recente composição para órgão. Nela dizia monsenhor Arcoverde:

Saudações. Acabo de receber seu trabalho “Introdução e Fuga para Órgão sobre a palavra ‘Independência’”. Agradeço-lhe com imenso júbilo sua gentilíssima lembrança. Mas, Maestro, permita-me uma franqueza. Em matéria de senso pratico o Senr. é deficiente. Como poderá ser que em uma terra onde nem órgãos nem organistas existem lembrou-se o Senr. [sic] de escrever para órgão sobre um thema que, justamente agora, despertaria [o interesse] de tanta gente?! Tome meu conselho, Maestro, faça cousa mais pratica e que possa ser ouvida com mais facilidade. Reduza para piano e faça do piano um órgão. Eu irei a S. Paulo antes do fim do anno e desejaria ouvir seu trabalho no piano pela Guiomar Novaes e no órgão pelo Senhor. Maestro, acceite meu conselho que, posto em pratica, em nada prejudicará a arte nem amesquinhará a majestade do assumpto. Lembranças à sua senhora. Creia-me sempre um amigo. (*apud* KERR, 2011, p. 9)

Outro aspecto que poderia ser tomado como indicador da débil associação do instrumento a um recurso cultural importante está relacionado à composição de obras para órgão. No campo da produção literário musical, a atividade organística carioca se mostra quantitativamente inexpressiva. No levantamento que realizou das obras feitas por compositores brasileiros para órgão solo, Kerr (1999), concluiu a existência de um número escasso de composições. Segundo ela, foram identificadas 230 obras, das quais apenas 180 foram coletadas, a grande maioria de compositores de São Paulo (116 obras) e do Rio de Janeiro (55).

Dentro da proposta de diferenciar o processo de assentamento do órgão de tubos na cidade do Rio de Janeiro resta, ainda, considerar dois pontos muito importantes. Trata-se da entrada do órgão eletrônico no cenário carioca e da abertura religiosa iniciada no século XIX, que paulatinamente permitiu a profissão de outras religiões cristãs em solo brasileiro. A forma como isso aconteceu e as consequências da utilização massiva do artefato eletrônico no desenvolvimento de um gosto particular dirigidas a suas sonoridades serão discutidas no capítulo 3. Nesse momento importa discutir acerca da importância do uso do órgão eletrônico na instituição do *habitus* carioca como um elemento diferenciador extra entre os processos de formação do gosto organístico do Rio de Janeiro e da Europa. Ou seja, cabe verificar a importância das práticas inferidas aos instrumentos eletrônicos na consolidação do gosto

⁶⁴ Furio Franceschini nasceu em Roma, Itália, onde se especializou em órgão e contraponto. Aos 24 anos veio para o Rio de Janeiro como regente, mudando-se três anos mais tarde para São Paulo onde se tornou professor de órgão, contraponto, música sacra e canto gregoriano. Deu inúmeros concertos de órgão no Rio e em São Paulo, tendo sido considerado o melhor organista do Brasil em seu tempo. (Disponível em: <www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador28.html>. Acesso em: 30 mai. 2013).

musical e apontar seu papel interferente na construção dos conceitos legitimadores da prática organística legítima.

2.1.3 O papel do órgão eletrônico na formação do gosto musical religioso

O processo de tolerância religiosa no Brasil se iniciou em 1810, decorrente da Abertura dos Portos às Nações Amigas, e tomou fôlego em 1824, com a promulgação da Constituição por D. Pedro I (HAHN, 1989). Foi, contudo, a partir de meados do século XIX que os missionários, vindos, sobretudo, dos Estados Unidos da América, começaram a aportar no Brasil com a intenção precípua de evangelizar. Os missionários que aqui chegavam empregavam outros instrumentos que não o órgão de tubos para a realização de seus trabalhos. Inicialmente, um artefato muito utilizado foi o harmônio que, na metade do século XX, começou a ser substituído pelo órgão eletrônico.

Mesmo com a permissão para o estabelecimento de outros cultos religiosos, o catolicismo continuou por muito tempo a predominar como religião, como mostram os procedimentos de contagem da população brasileira. O primeiro censo realizado no Brasil aconteceu em 1872, ainda nos tempos do Império. Nessa época, o percentual de pessoas que se identificava com religiões acatólicas correspondia a 0,8% daqueles declarados católicos⁶⁵. A partir dos censos realizados entre 1940, 50 e 60 houve uma tendência geral para uma moderada, porém, constante diminuição de pessoas que se afirmavam católicas (CAMARGO, 1973). O censo de 2010 mostrou que o número de brasileiros declarados católicos havia se reduzido ainda mais: 73,8%, ou menos de três quartos do total da população (PIERUCCI, 2004). Os dados que informam sobre o decréscimo dessa população informam um dado a mais com relação ao processo de inserção do instrumento acústico na vida social carioca. Se os instrumentos acústicos eram usados predominantemente pela igreja católica, (KERR, 2001), o declínio do número de adeptos dessa religião ocasionou a diminuição de pessoas submetidas a uma possível influência desse artefato. Mas, além disso, e, talvez mais relevante é que o mesmo censo de 2000 mostrou que o decréscimo de católicos declarados correspondeu a um aumento do número de protestantes (CAMPOS, 2004). Com isso, o papel e a importância do órgão de tubos como ferramenta auxiliar na formação de um gosto musical

⁶⁵ Disponível em: <ia801506.us.archive.org/4/items/recenseamento1872bras/ImperioDoBrasil1872_text.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2013. Esse documento esclarece que em 1872, havia, no chamado Município Neutro (nome dado ao que hoje é a cidade do Rio de Janeiro) um total de 224105 católicos e 1928 acatólicos.

religioso decresceu tanto pela diminuição da exposição do instrumento como pelo recrudescimento da utilização do órgão eletrônico.

Dentro dessa linha de raciocínio, os argumentos que dão o período entre 1921 e 1970 como o auge da atividade organeira (KERR, 2001) se mostram muito promissores para a discussão. Referir a uma época como o ápice de uma determinada atividade significa concluir com base em uma referência; é uma ação comparativa, endógena, autorreferente. Falar em “apogeu” da atividade organeira não implica, necessariamente, em referir abundância, embora, muitas vezes, essa ideia seja tomada como tal para fins de argumentação. O mesmo pode ser dito sobre o reconhecimento da igreja católica como principal consumidora do instrumento, pois a adjetivação, nesse caso tampouco permite concluir a ampla difusão dos instrumentos pelos templos católicos da cidade. Nesse caso, pode ser tão somente um indicativo de uma valoração proporcional entre o número de instrumentos existentes nas igrejas de diferentes credos. De qualquer forma, considerando a localização massiva dos instrumentos, o consumo de órgãos de tubos esteve bem restrito ao centro do Rio de Janeiro, o que, mais uma vez, demonstra sua débil inserção na vida da sociedade carioca em geral.

Há que se ressaltar que a entrada dos instrumentos eletrônicos nas igrejas cariocas aconteceu não apenas nas igrejas protestantes, mas também, nas igrejas católicas. Sejam as circunstâncias nos serviços religiosos diversos semelhantes ou díspares, existe um ponto em comum às práticas, que é o papel fundamental que o instrumento eletrônico adquiriu na formação do gosto, o que inclui sonoridade, repertório e técnica.

As disposições duráveis ocupam um papel chave na inteligibilidade desse processo. É através do *habitus* que a sociedade se deposita em seus agentes e os guia na interlocução com o entorno social (WACQUANT, 2007). A prática dos agentes se realiza no campo na medida em que seus *habitus* entram em contato com o campo: é ali que as disposições duráveis se manifestam, em uma mesma situação da qual são produto. A formação do *habitus* é um fenômeno que extrapola a convivência direta com outros indivíduos, incluindo de forma importante o processo de “condicionamento socializativo difuso e impessoal que deriva da vivência frequente de situações social e simbolicamente estruturadas” (PETERS, 2009, p.14). Seja difusa ou sistemática, prática ou intersubjetiva, a socialização é um fator, de certa forma, unificador para os indivíduos historicamente sincronizados. E por isso, sendo utilizado nos serviços religiosos católicos e protestantes o órgão eletrônico se transformou na referência sonora estética que conforma a percepção, o gosto e o fazer organístico.

Nesse sentido, relato alguns episódios ocorridos na Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, situada no bairro do Estácio. A igreja possui, hoje, um órgão Hammond, adquirido

em meados do século XX, e que é, desde então, utilizado sem interrupções⁶⁶. Em 1990 a instituição adquiriu um órgão de tubos da Igreja Anglicana⁶⁷. Nesse seu novo local de destino, o instrumento foi utilizado de forma intermitente, devido a problemas de funcionamento e necessidade de restaurações⁶⁸. Durante o tempo em que foi utilizado, o artefato dividia espaço nos serviços religiosos com o que eu costumava chamar de “o bom e velho Hammond”, devido ao fato do instrumento dificilmente apresentar algum defeito que inviabilizasse seu uso. Até a chegada do órgão de tubos, o Hammond era utilizado nos prelúdios, poslúdios, acompanhamento de hinos, coros, solistas, ou seja, em quase⁶⁹ todas as intervenções musicais dos cultos. Ficava localizado ao fundo da galeria, completamente fora do alcance da visão daqueles que se sentassem na nave e, parcialmente, aos que ocupavam os bancos da galeria. No caso do órgão de tubos, não apenas a fachada (com tubos), mas também a consola, estavam situados à frente da nave, uma posição privilegiada, pois visível desde quase todos os pontos do templo. Desde a chegada do órgão de tubos e, durante o período em que este instrumento esteve em funcionamento, a utilização do Hammond ficou limitada ao acompanhamento do coro sendo que as outras funções passaram a ser realizadas no instrumento acústico. Nessa época, eu participava da escala de organistas, de forma que algumas vezes por mês atuava ao órgão de tubos. Não foram poucas as vezes que ouvi dos fieis os lamentos saudosos acerca dos sons do Hammond: “Esse aí [se referindo ao órgão de tubos] é bom, mas, sei lá... eu gosto é daquele lá de cima [referindo ao órgão Hammond localizado na galeria]”.

Há que se apartar as interpretações que buscam o sentido do apreço ao Hammond (ou outro eletrônico) baseado no desconhecimento, ou até mesmo da ignorância. O som do Hammond, do órgão de tubos, ou de qualquer outro instrumento não se afirma como bom ou mau por si só, sua validade se vincula ao contexto onde a produção sonora opera. O exemplo relatado no parágrafo anterior traz à baila a questão do papel do *habitus* como um sistema adquirido que produz “esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão de gostos diferentes” (BOURDIEU, 2008d, p. 22). A qualidade de recepção

⁶⁶ Salvo em alguns períodos curtos, para manutenção.

⁶⁷ Essa igreja foi a primeira instituição religiosa não católica a receber autorização para funcionar quando da Abertura dos Portos, em 1808. Estava localizada, inicialmente, à Rua Evaristo da Veiga, no Centro do Rio de Janeiro. Atualmente se situa na Rua Real Grandeza, em Botafogo.

⁶⁸ O instrumento, devido às inúmeras avarias estava completamente fora de uso. Algumas modificações foram feitas no templo de forma a acomodar os tubos da fachada. Durante três anos o órgão esteve em fase de restauração, após o que, foi reinaugurado. O instrumento permaneceu em uso por um tempo, porém logo teve que ser submetido a outros reparos. Em 2005 foi desativado novamente. Hoje, o artefato se encontra em nova fase de restauração.

⁶⁹ As exceções ficam por conta das (poucas) situações onde o piano era utilizado para acompanhamento de algum solista, ou da utilização de playback.

é uma habilidade que não é inata, não ocorre ao acaso nem indiscriminadamente; pelo contrário, trata-se de uma “competência prática”, adquirida no campo “na e para a ação,” (WACQUANT, 2007, p.66). Bourdieu denominou essa habilidade como decorrente do *habitus*, uma competência que evoca as propriedades presentes na constituição do locutor enquanto ser social (BOURDIEU, 1983). É por isso que a relevância de uma atividade musical religiosa baseada no uso do órgão eletrônico como formadora de um “sistema adquirido de preferências” precisa ser levada em conta nas questões que dizem respeito à atividade organística erudita.

O caso recém-relatado, o que trata dos comentários acerca da preferência ao Hammond como instrumento nos cultos, também se mostra eficaz em elucidar como a interpenetração dos campos artístico e religioso exerce um peso fundamental na formação da concepção do que seja um órgão. Nesse sentido, nenhuma reflexão se mostra mais apropriada do que a que Bourdieu sugere quando afirma que

A história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deveria acompanhar-se de uma história das instituições indispensáveis ao consumo, portanto, à produção dos consumidores e, em particular, do *gosto*, como disposição e como competência (BOURDIEU, 1996, p.327).

O papel do campo religioso na atividade organística artística também é digno de nota especialmente pela influência que exerce sobre o perfil dos alunos que formam o corpo discente da Academia. Os candidatos, quando ingressam ao curso oficial, já o fazem com expectativas e impressões criadas a partir de experiências ocorridas dentro do campo religioso. Muitos deles, inclusive, antes mesmo do ingresso na Academia, já atuam como organistas nos serviços religiosos. As igrejas protestantes, em especial as batistas, presbiterianas e metodistas, ainda que não se constituam como um bloco ordenado por uma mesma diretriz, ocupam um espaço fundamental na legitimação da prática organística. Nestas instituições ainda⁷⁰ se reserva ao órgão eletrônico um lugar de proeminência como instrumento solista e acompanhador. Além disso, nessas igrejas, de acordo com vários depoimentos que recebi, o organista tem mais oportunidades de participação nos serviços. Júlio mora em uma capital brasileira, participou de um *masterclass* de órgão no Rio de Janeiro, onde o conheci. Graduado em piano, é organista de uma igreja batista, “meio

⁷⁰ Isto se verifica nas igrejas onde há órgãos eletrônicos de maior porte e onde há organistas para operá-los.

penteca⁷¹ (*sic*)”, que, segundo ele, “agora tão tentando voltar a algo mais equilibrado”. Diz que nos serviços religiosos toca nos prelúdios e nos poslúdios arranjos de hinos e ‘bem raramente alguma peça erudita’.

Por mais de dez anos venho ministrando aulas de órgão em caráter privado e, também, por um período de dois anos na Academia. A maioria dos alunos de graduação do curso de órgão da Escola de Música da UFRJ entre os anos de 2004 e 2005, ano em que eu ali exercia a função de professora substituta de órgão, estava vinculada a alguma comunidade religiosa cristã. Neste período, o número total de alunos do curso era de cinco, sendo que apenas um destes não congregava em uma igreja cristã⁷². Do total destes alunos, 80% pertenciam a igrejas protestantes - batistas e presbiterianos. Já no ano seguinte, em 2005, houve o ingresso de mais um aluno, também de confissão protestante, de forma que o índice de alunos ligados a alguma religião protestante subiu para 84%. Estes ingressaram ao curso dotados de um discernimento não apenas presencial, mas também prático acerca do fazer música de órgão na igreja. Não tem sido diferente minha experiência com os alunos particulares de órgão, onde a expressiva maioria acede às aulas por demandas basicamente religiosas. A procura, nesse caso, vem definida pela intenção de estudar a literatura erudita, ainda que o local de atuação destes alunos não possua órgãos de tubos. Em todos esses casos, os alunos que acedem às aulas costumam estar cientes das atribuições de um organista pela assistência aos serviços que frequentam, de forma que, muitas vezes, o ingresso ao curso vem para formalizar academicamente uma atividade que ele já exerce.

2.1.4 Heteronomia do campo organístico

Daquilo que foi dito até aqui um importante desdobramento se estabelece, que é o que gira em torno da questão da autonomia dos campos.

Ao tratar os campos como espaços relativamente autônomos, Bourdieu pretendeu enfatizar que estes microcosmos estão, em maior ou em menor grau submetidos às leis do macrocosmo, às quais jamais podem escapar (BOURDIEU, 2004b, p. 21). Em relação ao campo de poder, cada campo - subcampo -, possui um grau de autonomia diferente com relação aos outros campos.

⁷¹ “Penteca” é abreviação de “pentecostal”, termo muito usado entre os batistas para designar pessoas ou grupos com comportamentos e práticas religiosas exagerados: os gritos de “aleluia” e de “glória a Deus” fazem parte importante de seu cotidiano.

⁷² De acordo com o relato deste aluno, seu interesse pelo instrumento surgiu em uma viagem à Europa, quando, em visita a uma igreja, ouviu o órgão soar.

Já em relação ao campo religioso, pode-se dizer que a organização do campo artístico é recente. Esse último se constituiu progressivamente, à medida que a produção artística foi se libertando da dominação econômica e social que a aristocracia e Igreja exerciam sobre ela. Durante esse processo, surgiram instâncias com a função de legitimação através da consagração e do reconhecimento especificamente intelectual e que permitiram que o campo artístico estabelecesse sua relativa autonomia. O campo artístico tornou-se autônomo em relação às normas da aristocracia e da Igreja. Esta é uma condição que foi se revelando à medida que os princípios que regem o espaço passaram a ser puramente intelectuais sendo determinados pelo próprio campo.

O grau de autonomia do campo erudito artístico tende a ser maior que a do campo religioso (BOURDIEU, 2004a). Sua inclinação é a de desvincular-se tanto quanto possível de qualquer dependência social buscando priorizar as regras originadas pela tradição propriamente artística. As bases do campo artístico estão fundadas no poder de definir e de avaliar suas produções. Sua propensão é a de se libertar, seja “das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda.” (BOURDIEU, 2005, p.101).

As leis do campo artístico se definem por oposição ao poder político, econômico ou religioso e: “a todas as instâncias que podiam pretender legislar em matéria de cultura em nome do poder ou de uma autoridade que não fosse propriamente a intelectual” (BOURDIEU, 2002, p. 10). O contrário, contudo, ocorre no campo religioso, que, conforme Bourdieu explica, cumpre funções que não se restringem ao atendimento de demandas unicamente eclesiais. De forma geral, os interesses propriamente religiosos revelam vínculos a uma demanda ideológica (BOURDIEU, 2005, p. 86), no caso, a de perpetuar as hierarquias estabelecidas entre grupos, classes ou etnias de um grupo social (OLIVEIRA, 2003, p. 181). Na medida em que uma das principais propriedades do campo organístico é a falta de autonomia, podemos dizer que, sob esse aspecto, o campo organístico se encontra em consonância com o campo religioso. Pelo contrário, no que se refere às mesmas questões de autonomia, está em dissintonia com as propriedades que regem o campo artístico. Dizer que o campo organístico é heterônomo implica em dizer que esse espaço é mais suscetível aos problemas exteriores e às pressões externas (BOURDIEU, 2004b).

Quanto maior a autonomia do campo, tanto maior será seu poder de refratar as tentativas de interferência vindas do exterior (BOURDIEU, 2008d), bem como de retraduzir as imposições externas de acordo com sua lógica particular. O poder de refração é de fundamental importância na constituição de um campo autônomo. Ao interpretar Bourdieu, Thiry-Cherques (2006) diz:

O que se passa no campo não é o reflexo das pressões externas, mas uma expressão simbólica, uma tradução, refratada pela sua própria lógica interna. A história própria do campo, tudo que compõe o *habitus*, as estruturas subjacentes, enfim, funcionam como um prisma para os acontecimentos exteriores (p. 41).

Sendo assim, as atividades organísticas artísticas não encontram condições de se desenvolver de acordo os requisitos que definem o campo erudito enquanto tal. Se isso assim ocorresse, as influências do mundo exterior acederiam ao campo organístico transformadas, retraduzidas de acordo com a lógica particular daquele universo. Ao carecer dessa propriedade, as práticas do campo organístico erudito ficam à mercê dos interesses e da lógica do campo religioso.

Existe, ainda, outro problema, referente às questões de autonomia e heteronomia, que afeta o campo organístico enquanto espaço social diferenciado. Trata-se do duplo gerenciamento ao qual este campo está sujeito, uma condição que atua como um fator enfraquecedor extra no processo de definição dos limites do campo em questão. Como um campo de autonomia reduzida, o reconhecimento das atividades organísticas eruditas ocupa um lugar secundário - leia-se dominado - no campo artístico como um todo. A dificuldade do campo organístico em atender a demanda de autonomia do campo artístico torna-se patente quando se tem em conta que, ao se subjuguar aos interesses do campo religioso, a prática organística erudita termina por “corromper” o almejado isolamento artístico com valores nem sempre desejáveis aos interesses eruditos.

Bourdieu ressalta a relação que existe entre o grau de autonomia de um campo com o grau de sua força para falar “*para o ‘povo’ e no lugar do ‘povo’* [...] o que pode constituir, por si só, uma força nas lutas internas dos diferentes campos, político, religioso, artístico, etc.” (BOURDIEU, 2004a, p. 181, grifos do autor). Quanto menos autonomia, mais apto o campo está para falar sobre e para o povo, enquanto que, quanto mais autônomo o campo for, o inverso ocorre (BOURDIEU, 2004a).

A associação do grau de autonomia com os temas afetos ao popular oferece um viés de particular de interesse quando o foco da investigação se detém na questão da entrada do

artefato eletrônico no cenário organístico. No campo erudito, a força para falar em nome do povo é mínima, principalmente “no campo [...] artístico que tenha conquistado um alto grau de autonomia onde o sucesso ‘popular’ acarreta uma forma de desvalorização, e mesmo de desqualificação do produtor” (BOURDIEU, 2004a, p. 181). Definido de acordo com suas características de acessibilidade, a identificação do instrumento eletrônico com práticas democráticas apenas ao artefato conotações negativas e desmerecedoras. Conforme enfatiza Bourdieu (2005, p. 105 e segs) o “grande público” não se constitui um legitimador de práticas eruditas, pelo contrário, ele afirma que esta simpatia pode fadar uma prática – um instrumento, uma obra – à sua rejeição pelas elites acadêmicas. É, pois, razoável supor que a popularidade do órgão eletrônico, sua proximidade com as massas (relativa facilidade de acesso, transporte, alocação e manuseio) bem como sua identificação como ferramenta de utilização popular, tenha se constituído como um elemento desabonador do instrumento junto ao campo erudito.

Se a identificação do grande público com o instrumento se mostra contraproducente aos interesses do campo artístico, o contrário ocorre no âmbito religioso pois, este universo aceita a tensão que a contradição residente na consideração da demanda externa e a demanda interna provoca (BOURDIEU, 2004a, p.181).

O campo religioso distingue-se do campo intelectual propriamente dito, pois nunca consegue dedicar-se total e exclusivamente a uma produção esotérica, isto é, destinada apenas aos produtores, devendo sempre sacrificar-se às exigências dos leigos (BOURDIEU, 2005, p.38).

Nos temas referentes à autonomia e heteronomia existe um particular que gostaria de evocar. A compreensão da música na igreja como expressão artística é um viés recorrente em alguns documentos da Igreja Católica. Um eloquente exemplo dessa condição é a utilização da expressão “arte sacra” a qual serviu e vem servindo até hoje como fulcro semântico de muitas determinações constantes dos documentos e encíclicas promulgados. Como prosseguimento desta mesma condição se encontra a inevitável interseção da literatura erudita organística com a literatura organística religiosa, que, em muitos casos, se fundem em uma só. Grande parte das obras que hoje se consideram como formadoras do cabedal erudito de órgão foram escritas no passado para utilização na e pela liturgia. Hoje, o processo se inverteu porque as mesmas composições originadas nos templos religiosos são obras que tomam parte majoritária dos programas acadêmicos, deixando de ser obrigatórias ou mesmo desejáveis nos espaços para onde foram concebidas.

2.2 Bourdieu, Chartier e Certeau: possibilidades de interlocução.

É preciso reconhecer que conduzir uma crítica acerca dos escritos de Bourdieu que esteja à altura do lugar que a obra do mestre francês ocupa dentro das Ciências Humanas é um empreendimento que foge à minha competência e ao escopo deste trabalho. Se introduzo o tema, ainda que muito resumidamente, é para realçar os aspectos de sua teoria que outros autores pontuam como nevrálgicos. Através das lacunas geradoras de controvérsias, justificarei a interlocução teórica que realizarei posteriormente utilizando, para isso, conceitos de outros autores, no caso, Roger Chartier e Michael de Certeau.

Contudo, é bom que se diga que as justificativas sobre a propriedade da contribuição que os trabalhos destes cientistas sociais têm na concatenação das ideias aqui desenvolvidas se produzem quase sem esforço. Conterrâneos e contemporâneos, esses três autores estabeleceram entre si suas próprias interfaces à época de suas produções literárias.

2.2.1 *Habitus* e reprodução social

Muitos autores reconhecem na sociologia de Bourdieu uma “teoria da reprodução” (ORTIZ, 1983). Louis Wacquant, discípulo, colaborador próximo e interlocutor do sociólogo francês no livro “Una invitación a la sociología reflexiva” (2005) situa o conceito de *habitus* como uma noção sobre a qual os críticos de Bourdieu dificilmente coincidem. Dentre esses ele cita David Gartman⁷³, Henry Giroux⁷⁴ e Richard Jenkins⁷⁵, os quais entendem o conceito de *habitus* como um reforço ao determinismo ainda que sob uma roupagem mais branda⁷⁶.

⁷³ David Garman (1991), “Culture as Class Symbolization or Mass Reification? A critique of Bourdieu’s *Distinction*”.

⁷⁴ Henry Giroux (1982), “Power and resistance in the new sociology of education, beyond theories of social and cultural reproduction”.

⁷⁵ Richard Jenkins (1982), “Pierre Bourdieu and the reproduction of determinism”.

⁷⁶ Como discípulo e seguidor das ideias de Bourdieu, Wacquant, elenca, a seguir, mais de dez autores que aprovam a noção de *habitus*. Diz Wacquant: “Pelo contrario, segundo Harker (1984), Miller e Branson (1987, p. 217-18), Thapan (1988), Schiltz (1982, p. 729), Harker e outros (1990, p. 10-12), e Sulkunen (1982) [*habitus*] é um conceito mediador, e não estrutural, que introduz um grau flexibilidade, de criatividade e imprescindibilidade na ação social. Fox (1985, p. 199) expressa esta interpretação da seguinte maneira: ‘o *habitus* colore a vida social e o significado cultural como uma prática em constante desenvolvimento, como uma concepção de cultura como em perpétua produção’. Sahlins (1985, p. 29, 51, 53), Powell e DiMaggio (1991), e Calhoun (1982, p. 232-33) pensam que ambas dimensões se encontram presentes no conceito. De acordo com Ansart (1990, p. 40), a noção de *habitus* é o que permite a Bourdieu quebrar o paradigma estruturalista ao desenvolver uma concepção ativa da conducta social, visão que Lemert compartilha (1990, p. 299): ‘O *habitus* é a ideia mais poderosa a partir da qual Bourdieu gera uma teoria das estruturas, única por sua sensibilidade para com o dilema sobre o qual, com muita frequência, as teorias da estrutura ainda engatinham: Como o agenciamento sobrevive ao poder coercitivo da estruturação?’” (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 173). (“Por el contrario, de acuerdo con Harker (1984), Miller y Branson (1987, p. 217-18), Thapan (1988), Schiltz (1982, p. 729), Harker y otros (1990,

Giroux, ainda segundo Wacquant, afirma em “Theory and Resistance in Education: A pedagogy for the Opposition” que a definição e uso que Bourdieu fornece para o conceito de *habitus* “constituem uma camisa de força conceitual que não deixa lugar para modificações ou escapatória. De tal modo que a noção de *habitus* sufoca a possibilidade de mudança social e desemboca em uma modalidade de ideologia da gestão”⁷⁷. (*apud* BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 173).

Renato Ortiz (1983) propõe questionamentos importantes acerca desse tema. Ele afirma que embora Bourdieu tenha abordado a questão da mudança em alguns de seus escritos, ele não o fez com eficiência: sua teoria deixa pouca margem para pensar a transformação. Ainda segundo Ortiz, o conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu como forma de servir de mediador entre o agente e a sociedade terminaria por se caracterizar por uma tendência à reprodução, como uma noção impossível de ser articulada aos processos de mudança social (ORTIZ, 1983). A base da crítica de Ortiz, bem como de muitos autores, se situa na função que os conceitos de estratégia, ortodoxia e heterodoxia ocupam na teoria bourdieusiana (ORTIZ, 1983).

Bourdieu elaborou o conceito de estratégia “para vencer a antinomia entre objetivismo e subjetivismo”⁷⁸ (WACQUANT, 2005, p.17). A estratégia é produto do *habitus* “como sentido do jogo, de um jogo social particular, historicamente definido, [...]. O bom jogador, [...] faz a todo instante o que deve ser feito, o que o jogo demanda e exige” (BOURDIEU, 2004a, p. 81). As estratégias encontram um lugar fundamental nas lutas pela posse do monopólio de definir ortodoxia e heterodoxia dentro do campo. As práticas que se coadunam com o que a ortodoxia prega correspondem às instituídas e realizadas pelo polo dominante. Por sua vez, as práticas heterodoxas são identificadas como construídas pelo polo dominado e aspiram levar ao descrédito os que detêm o monopólio do capital legítimo (ORTIZ, 1983). Tanto os agentes do polo dominante quanto do polo dominado lançam mão desses

p. 10-12), y Sulkunen (1982) es un concepto mediador, y no estructural, que introduce un grado de juego libre, de creatividad e impredecibilidad en la acción social. Fox (1985, p. 199) expresa esta interpretación de la siguiente manera: ‘el *habitus* pinta la vida social y el significado cultural como una práctica en constante desarrollo, afín a una concepción de la cultura como en perpetua producción’. Sahlin (1985, p. 29, 51, 53), Powell y DiMaggio (1991), y Calhoun (1982, p. 232-33) encuentran que ambas dimensiones están presentes en el concepto. Según Ansart (1990, p. 40), es la noción de *habitus* lo que permite a Bourdieu quebrar el paradigma es-tructuralista al desarrollar una concepción activa de la conducta social, visión que comparte Lemert (1990, p. 299): ‘El *habitus* es la idea más poderosa a partir de la cual Bourdieu genera una teoría de las estructuras única por su sensibilidad para un dilema sobre el cual con la mayor frecuencia las teorías de la estructura balbucean: ¿Cómo sobrevive el agenciamiento al poder coercitivo de la estructuración?’”).

⁷⁷ “Constituyen una camisa de fuerza conceptual que no deja lugar a modificaciones o escapatoria. De modo tal que la noción de *habitus* ahoga la posibilidad del cambio social y desemboca en una modalidad de ideología de la gestión”

⁷⁸ “Vencer la antinomia entre objetivismo y subjetivismo”.

mecanismos. No primeiro caso, as estratégias visam conservar a posição do agente e no segundo, promover o questionamento da ordem vigente e a ruptura com os padrões dominantes. Os agentes dominados soem lançar mão de estratégias de subversão, o que os coloca em permanente confronto com os agentes dominantes. Estes, por sua vez, reagem fazendo uso de estratégias de conservação (ORTIZ, 1983). Bourdieu adverte que, a despeito do sentido que o termo possa sugerir, as estratégias não são produto de uma aspiração consciente a fins claramente explicitados, nem se dão a partir do conhecimento de uma situação objetiva. O conceito não admite conotações teleológicas: “as condutas podem ser orientadas em relação a determinados fins sem ser conscientemente dirigidas a esses fins, dirigidas por esses fins” (BOURDIEU, 2004a, p.22).

Em um primeiro momento, poderia parecer que as estratégias de subversão funcionam como refutações deliberadas à ordem vigente, mas, para Bourdieu, não é desta forma que elas operam. Ele argumenta que as estratégias ocorrem ao nível do ritual e são puramente simbólicas; elas se produzem à parte de inquirições acerca do princípio do poder sobre os quais o campo erige sua estrutura (ORTIZ, 1983). Não obstante se constituam como polos antagônicos, dominantes e dominados comungam acerca dos princípios que regem o funcionamento do campo e, nesse sentido, são cúmplices sobre o foro legítimo de discussão. Por analogia, ainda que ortodoxia e heterodoxia se mostrem como conceitos e práticas antagônicas, a estratégia de subversão se impõe como um recurso fortalecedor das leis e princípios do campo onde opera (ORTIZ, 1983, p.23):

a ortodoxia necessita da heresia porque a oposição entre uma e outra implica o reconhecimento do interesse que está em jogo, reconhecimento desconhecido - isto é, afirmado e, ao mesmo tempo, negado na própria oposição - que exclui a possibilidade de um verdadeiro agnosticismo (BOURDIEU e DELSAUT, 2008, p. 167).

2.2.2 As representações de Roger Chartier

Bourdieu inspirou Chartier a buscar a reconciliação entre as duas tradições do entendimento da cultura que marcou a história (CARVALHO, 2005). Ele também se opôs aos “falsos debates desenvolvidos em torno da partilha, tida como irreduzível entre a objectividade das estruturas [...] e a subjetividade das representações” (CHARTIER, 1990, p. 17-18). Chartier adotou em suas reflexões a crítica às clivagens classificatórias baseadas na hierarquização das profissões através da análise dos níveis econômicos. Para ele, essa cisão funcionava como uma “grelha social e profissional [...] que separa o povo e os notáveis, os

dominados e os dominadores ou as que fragmentam a escala social” (CHARTIER, 1990, p.45). Como parte de uma geração contemporânea ao “declínio” das mentalidades na França, Chartier propôs uma história cultural distanciada da compreensão binária de oposições e das clivagens culturais (VAINFAS, 1997, p.153). Essa sugestão incluiu uma visão mais abrangente da cultura, recusando um recorte social prévio, e renunciando ao que ele denominou de “primado quase tirânico do social”, uma condição

que define previamente distanciamentos culturais que, depois, só falta caracterizar, é o sinal mais nítido dessa dependência da história cultural relativamente a história social que marca a historiografia francesa do pós-guerra. (CHARTIER, 1990, p. 45).

Para ele, as divisões culturais não se ordenam de acordo com as divisões sociais embora não raro a elas se costume atribuir a responsabilidade pela desigualdade e as diferenças de condutas. Ele recomendou que a compreensão da diversidade de apropriações partisse da investigação vinculada ao estudo “dos objetos, das formas, dos códigos” (CHARTIER, 2002, p. 68-99).

Para Chartier o objetivo primeiro da história cultural é o de descobrir e compreender os processos pelos quais a realidade social se constrói em diferentes momentos e lugares. Ele insiste na necessidade da atualização dos significados das realidades produzidas a todo momento: uma produção histórica, atual, e realizada de forma dinâmica por seus leitores (CHARTIER, 1997, p. 12-13). O campo de trabalho de Chartier inclui a união do texto, do livro e da leitura articulando de forma inovadora as diferenças sociais e as práticas culturais (CHARTIER, 1990, p.56). O autor estabelece a atividade da leitura como paradigma das práticas culturais, pois, elas funcionam como um microcosmo, onde se podem investigar problemas existentes em outros campos e outras atividades. Por esse motivo, como assinalou Bourdieu no debate realizado com Chartier e publicado no livro “Práticas da leitura” (2001), “cada vez que a palavra leitura for pronunciada, [...] ela pode ser substituída por toda uma série de palavras que designam toda espécie de consumo cultural” (BOURDIEU e CHARTIER, 2001, p. 231). Chartier evidencia a possibilidade de articulação entre o “mundo do texto” e o “mundo do sujeito”⁷⁹, um ponto cuja leitura permite compreender a apropriação dos discursos que “é a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo”. (CHARTIER, 1997, p. 22).

⁷⁹ A utilização contrastante entre as duas expressões, “mundo do texto e o “mundo do sujeito” foi tomada de empréstimo de Paul Ricoeur, conforme o próprio Chartier reconheceu: “Daí a atenção prestada à maneira pela qual se opera o encontro entre o “mundo do texto” e o “mundo do leitor” - para retomar os termos de Paul Ricoeur” (CHARTIER, 1997, p.12).

Os trabalhos de Chartier explicitam fortes vínculos com a teoria de Bourdieu, o que se verifica não apenas pelos debates que os autores realizaram⁸⁰, mas, também porque o primeiro jamais negou a decisiva influência bourdieusiana em sua obra. Em um de seus escritos, ele reconheceu que suas escolhas metodológicas estavam, em grande parte, baseadas na obra de Bourdieu, especialmente na “A distinção. Crítica social do julgamento” (CHARTIER, 1990, p. 17). Chartier se refere, principalmente, à adoção dos conceitos de *habitus* e de campo como elementos fundadores de suas ideias.

Ora, o presente livro pretende ilustrar [...] uma outra maneira de pensar as evoluções e oposições intelectuais. E deseja fazê-lo traçando as determinações objectivas, expressas nos *habitus* disciplinares, que regularam a relação da história cultural francesa com outros campos do saber, próximos mas muitas vezes ignorados: a história literária, a epistemologia das ciências, a filosofia. (CHARTIER, 1990, p. 17).

A importância dos *habitus* (“esquemas intelectuais incorporados”) como dispositivos capazes de decifrar um determinado espaço, se define para Chartier (1990) como:

classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real [que são] variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, [e] são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo (p.17)

De fato, Chartier confere - ainda com Bourdieu - importância crucial às lutas pela hegemonia quanto à maneira de organizar e classificar o mundo social, reiterando a importância da violência simbólica nas lutas no campo (CHARTIER, 1990). Os agentes que detêm o monopólio no campo produzem estratégias que objetivam a imposição de sua concepção de mundo, sua autoridade: “daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 1990, p. 17). As

⁸⁰ Um dos debates realizados entre os autores, “Comprendre les pratiques culturelles”, está publicado no já citado livro “Práticas da leitura” (2001) sob o título “A leitura: uma prática cultural”, e foi realizado em setembro de 1982 por ocasião de um colóquio sobre a leitura, realizado em Saint Maximin no *Collège d’Échanges Contemporains*. O arquivo sonoro, bem como outras informações sobre o debate podem ser encontrados em: <www.ina.fr/audio/PHD98015846/comprendre-les-pratiques-culturelles-audio.html>. Bourdieu e Chartier também participaram de uma série de entrevistas em 1988 como parte da programação da *À voix nue*, da radio France-Culture. O link <lbrjs.free.fr/Bourdieu/bourdieu-docs.htm> disponibiliza arquivos sonoros dos referidos debates na íntegra. Em 2010, Bernard Lahire, crítico e seguidor das ideias de Bourdieu, publicou esses debates no livro *Pierre Bourdieu et Roger Chartier, Le Sociologue et l’Historien* (Marseille, Agone, INA et Raisons d’agir). O livro, recebeu prefácio de Roger Chartier. No final do ano de 2002, ano da morte de Bourdieu, Roger Chartier concedeu três entrevistas a Peter Stockinger as quais versavam sobre Bourdieu e temas de sua obra: “L’apport de Bourdieu: habitus, et espace social” (outubro de 2002), *Retour sur l’étude de l’économie des biens symbolique de Bourdieu* (dezembro de 2002) e *Pierre Bourdieu* (dezembro de 2002). O link <www.archivesaudiovisuelles.fr> conduz aos arquivos visuais e sonoros desses momentos.

representações coletivas não reproduzem aspirações universais, mas sim, correspondem aos interesses do grupo que as fabricam (CHARTIER, 1990, p.17). Chartier renega a noção de que a investigação dos conflitos existentes nas classificações constitua um alijamento do social (1990, p. 17). Para ele, a noção de representação se constitui como a “pedra angular de uma abordagem ao nível da história cultural” (CHARTIER, 1990, p.23) e “os esquemas geradores de classificações e das percepções [*habitus*], próprios de cada grupo ou meio, como verdadeiras instituições sociais”⁸¹ (CHARTIER, 1990, p. 18). Uma vez que as representações coletivas são produto de interesses diferentes de diversos grupos, a construção da realidade se mostra multiforme: configurações intelectuais múltiplas que produzem uma realidade contraditoriamente construída (Chartier, 1990, p. 23).

O reconhecimento da existência de práticas e utilizações diferenciadas e de uma variedade de discursos que buscam dar conta do mundo social leva à reflexão sobre a forma pela qual uma representação pode ser apropriada pelos agentes (CHARTIER, 1990, p.23). Chartier se refere aos modos como um texto, um pensamento ou uma imagem se transforma e é dada a ler em outros momentos ou outras realidades distintas das que foram produzidas. Ele reconhece que as “inteligências não são desencarnadas, e [...] que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas” (CHARTIER, 1990, p. 26-27). Na apropriação, diz o autor, criam-se usos ou representações, que são praticamente irredutíveis às pretensões originais daqueles que produziram os discursos e as normas (CHARTIER, 1992, p. 233-234). A noção de apropriação se baseia na recusa em admitir a oposição entre produção e recepção, criação e consumo, esta firmada na concepção da imanência do sentido às ideias ou às formas (CHARTIER, 1990, p.58). “A inteligência do ‘consumidor’”, diz Chartier, não é “como cera mole” onde os criadores intelectuais logram forjar suas ideias (CHARTIER, 1990, p.58). O autor reclama que se restitua a historicidade das práticas, considerando o consumo cultural ou intelectual como produção de representações sempre distintas àquelas idealizadas pelos autores da obra (CHARTIER, 1990).

Sobressai a utilidade da articulação das ideias deste autor às de Bourdieu. Em primeiro lugar, se destaca a resistência de Chartier (1992) em aceitar os “usos clássicos da noção de popular”, que preconizam “relações simplistas entre determinados objetos ou formas culturais e grupos sociais específicos” (p.230). Para combater essa tendência, o autor acentuou a impossibilidade de se identificar em termos absolutos a diferença e a especificidade da

⁸¹ A compreensão das representações coletivas como instituições sociais vem da contribuição do diálogo com a teoria de vários autores, como Durkheim e Mauss (CARVALHO, 2005).

cultura popular a partir de suas próprias referências. Ele preferiu considerar a fluidez pela qual as práticas ultrapassam as fronteiras sociais⁸² acreditando que a transmissão das práticas e dos pensamentos das pessoas comuns se dá por materiais que sempre possuem “formas e temas mistos e combinatórios, invenção e tradição, cultura erudita e folclore” (CHARTIER, 1992, p. 230).

A possibilidade que Chartier oferece, a partir de seus escritos, de considerar a dicotomia entre erudito e popular como uma visão no mínimo limitadora têm relevância garantida no escopo desta pesquisa. O alcance desse entendimento pode ser resumido no valor que a tensão entre a onipotência da representação e seus possíveis desmentidos têm para a compreensão da alegada dicotomia existente entre órgãos eletrônicos e de tubos: “já não parece mais possível persistir na tentativa de estabelecer correspondências estritas entre dicotomias culturais e hierarquias sociais, criando relações simplistas entre determinados objetos ou formas culturais e grupos sociais específicos” (CHARTIER, 1992, p.230).

Pensar as práticas organísticas para além da divisão do ortodoxo e herético, questionar a estanquidade da classificação do órgão eletrônico como instrumento popular e do órgão de tubos como erudito, eis uma das mais importantes contribuições de Chartier ao empreendimento que ora se desenvolve. Ainda mais porque, conforme o próprio Chartier entendeu, as práticas que constituem o mundo social não podem ser reduzidas à lógica que governa a produção dos discursos (CHARTIER, 1995, p. 189).

Em segundo lugar, mas nem por isso menos importante, a relevância da teoria de Chartier se evidencia quando consideramos seu papel complementar à teoria bourdieusiana, esta última, muitas vezes criticada por uma dose de pessimismo fundado na impossibilidade de mudança e de transformação (ORTIZ, 1983).

2.2.3 Estratégia e tática, lugar e espaço no conceito de apropriação

Há, também que se reconhecer a relevância do papel mediador que a teoria de Chartier cumpre na articulação das teorias de Bourdieu e Certeau. Pois os conceitos de prática, representação e apropriação, centrais na obra de Chartier, foram construídos sobre alguns dos pressupostos mais caros tanto a Bourdieu quanto a Certeau. No caso dos dois primeiros conceitos - práticas e representações - está a já ressaltada adesão de Chartier à noção

⁸² Assim diz Chartier: “existem inúmeros exemplos dos usos ‘populares’ de objetos, ideias e códigos que não eram considerados como tais [...]; inversamente, a rejeição, por parte da cultura dominante, das formas erradicadas na cultura comum surgiu tarde.” (1992, p. 230).

bourdieusiana de *habitus*. Quanto a Certeau, sua ascendência extrapola a notória influência que o conceito de apropriação desempenhou na construção e articulação do pensamento de Chartier. Com Michel de Certeau, Roger Chartier adquiriu o entendimento da história como uma prática circunscrita ao lugar social de onde se fala e por isso, como um saber limitado: “abandonar a ‘intenção de verdade’ é deixar o campo livre a toda a sorte de falsificadores” (CARVALHO, 2005, p.159).

Não são fortuitos os vínculos epistemológicos entre Chartier e Certeau. Mais do que notório é o fato de que a construção e utilização dos conceitos de apropriação e consumo cultural em Chartier se devem a Michel de Certeau. Chartier reconheceu explicitamente essa dívida intelectual em vários de seus trabalhos, quando citou dois trechos do livro de Certeau⁸³ “A invenção do cotidiano” (1990).

As reflexões de Certeau sobre a “problemática do enunciado” levaram-no a distinguir “discurso de saber” de “mundo social”, “discurso de autoridade” de “vontades rebeldes”. Foram esses alertas que fizeram com que Chartier se interrogasse sobre a escrita da história. Inspirado em Certeau, ele se recusou tanto a pensar a operação historiográfica como um processo de conhecimento indubitável do saber como em discernir narrativa de fato (VIDAL, 2005, p. 59).

Não foram poucas as críticas que Certeau teceu às ideias de Bourdieu. Em “A invenção do cotidiano”⁸⁴, o autor dedicou parte do quarto capítulo à análise da obra de seu colega conterrâneo. Suas restrições se concentraram, em especial, ao conceito de *habitus*, o qual entendeu como um “lugar dogmático”, que afirma o “real” necessário para que o discurso possa se realizar como totalizante (CERTEAU, 1990, 127). Certeau se referiu ao *habitus* como

⁸³ Em “A História Cultural”, Chartier, ao citar Certeau, reproduz o seguinte texto: “É necessário atribuir um alcance geral à definição que da M. de Certeau do consumo cultural de massas que caracteriza actualmente as sociedades ocidentais: ‘a uma produção racionalizada, expansionista, tanto quanto centralizada, estrondosa e espectacular, corresponde uma *outra* produção qualificada como *consumo*. Esta é artilosa, encontra-se dispersa, mas insinua-se por toda a parte, silenciosa e quase invisível, uma vez que não assinala a sua presença com produtos próprios, mas, com *maneiras de utilizar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”’. (CERTEAU, 1990, *apud* CHARTIER, 1990, p. 59, grifo do autor). Também no ensaio “Comunidades de leitores”, que foi publicado como capítulo do livro “A ordem dos livros”, e que é dedicado à memória de Michel de Certeau, Chartier, transcreveu outro texto de “A invenção do cotidiano” ao qual adjetivou como “magnífico”: “Bem longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos lavradores de outros tempos mas no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; andam pelas terras dos outros, nômadas caçando furtivamente através dos campos que não escreveram, arrebatando as riquezas do Egito para as desfrutarem. A escrita acumula, armazena, resiste ao tempo estabelecendo um lugar e multiplica a sua produção através do expansionismo da reprodução. A leitura não é garantida contra o desgaste do tempo (esquecemo-nos e esquecemo-la), não conserva ou conserva mal o seu saber, e cada um dos lugares por onde passa e a repetição do paraíso perdido”. (CERTEAU, 1990, *apud* CHARTIER, 1997, p. 11).

⁸⁴ Em 1974 Michel de Certeau, publicou um artigo que se tornou o germe de uma pesquisa desenvolvida entre 1974 e 1978 que, por sua vez, originou a publicação em 1980 de “A Invenção do Cotidiano”.

realidade suposta [...] lugar invisível onde [...] as estruturas se invertem interiorizando-se, e onde essa escritura se transforma de novo exteriorizando-se sob a forma de práticas que tem a *enganadora* aparência de improvisações livres (CERTEAU, 1990, p. 127, grifo meu).

À seção em questão, Certeau intitulou “douta ignorância”, denominação que ele explicou citando o próprio Bourdieu: “Como os indivíduos não sabem, propriamente falando, o que fazem, o que fazem tem mais sentido do que o que sabem⁸⁵.” (*apud* CHARTIER, 1990, p. 124). Certeau prosseguiu dizendo que “‘douta ignorância’ é uma referência às estratégias inconscientes de Bourdieu, uma habilidade que se desconhece”⁸⁶ (CERTEAU, 1990, p.124, grifo do autor). O contraste entre as duas teorias se revela na prioridade que Certeau declara à investigação de como e onde a criatividade dos agentes se manifesta, ao invés de promover qualquer ênfase numa lógica determinista, ainda que social, capaz de levar estes mesmos agentes à reprodução das ideias dominantes. Se essa proposta parece inviabilizar a articulação entre os dois autores, há que se lembrar das palavras de Luce Giard, colaboradora de Certeau e quem escreveu “História de uma Pesquisa”, capítulo inicial de “A invenção do Cotidiano”. Acerca da interlocução de Certeau com Foucault e Bourdieu, expressada durante o capítulo quatro do mesmo livro, ela explicou que:

Quantitativamente, Bourdieu se acha tão presente aí quanto ele [Foucault], senão um pouco mais. Os dois autores recebem de fato um tratamento comparável, dividem o mesmo papel de fornecedores de propostas teóricas fortes, lidas de perto, com admiração e respeito, cuidadosamente discutidas e, enfim, postas de lado. Se Foucault e Bourdieu servem ao mesmo tempo de figuras teóricas de oposição, é por motivos semelhantes, e a discussão de suas teses não basta para explicá-lo. Aqui entra em jogo uma diferença que precede a teoria, uma distância que se poderia qualificar de *antiafinidade eletiva* e que não impede o interesse ou o fascínio pelas teses contrárias. (GIARD, 1990, p. 17-18).

Certeau centralizou suas atenções no cotidiano vivido pelo homem anônimo. Ele rejeitou a ideia de que suas maneiras de fazer - gestos, falas, escolhas e hábitos - fossem tão

⁸⁵ “É porque os sujeitos não sabem, propriamente falando, o que fazem, que o que eles fazem tem mais sentido do que eles sabem” (BOURDIEU, 1983, p.73).

⁸⁶ Certeau prossegue explicando que: “com essas “estratégias” regidas pelo lugar, sábias mas que se ignoram, está de volta a etnologia mais tradicionalista. Nas reservas insulares onde as observava, ela considera, com efeito, os elementos de uma etnia como coerentes e inconscientes: dois aspectos indissociáveis. Para que a coerência fosse postulado de um saber, do lugar que ele se dava e do modelo de conhecimento ao qual se referia, dever-se-ia colocar esse saber à distância da sociedade objetivada, portanto supô-lo estranho e superior ao conhecimento que a sociedade tinha de si mesma. A inconsciência do grupo estudado era o preço a pagar (o preço que deveria pagar) por sua coerência. Uma sociedade não poderia ser um sistema a não ser sem sabê-lo. Hoje o etnólogo não ousaria mais dizê-lo (senão pensá-lo). Como é possível que Bourdieu assumisse esse compromisso a título de sociólogo?” (CERTEAU, 1990, p. 124).

somente consequência direta do conformismo aos poderes dominantes. Em suas reflexões creditava ao homem a faculdade de transgredir a ordem e resistir às imposições sociais hegemônicas de reprodução e de controle social. Uma de suas marcas características é a inversão de perspectiva que fundamenta seu trabalho (GIARD, 1990) quando ele desloca “a atenção do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos para a criação anônima, nascida da prática do desvio no uso desses produtos” (GIARD, 1990, p. 13). Certeau questionou que a análise dos bens culturais - sua produção e distribuição - resultassem simplesmente em dados para construção de estatísticas: “esses fatos não são mais os dados de nossos cálculos” dizia ele, “mas o léxico de suas práticas [...] Resta ainda perguntar o que é que o consumidor fabrica com essas imagens e durante essas horas.” (CERTEAU, 1990, p. 93). Com essa fala, Certeau problematizou a concepção de consumo e criticou a postura que ele acreditava ser herança iluminista que atribuía ao livro - bem como a outras produções culturais - um poder “reformador da sociedade” (Certeau, 1990, p.161). Ele renegou a ideia de que o consumidor, com maior ou menor resistência, se deixasse “imprimir pelo texto e como o texto que lhe é imposto”. (CERTEAU, 1990, p. 261). Em outras palavras, as reflexões de Certeau colocaram em xeque tanto a noção do consumidor passivo diante das ofertas oferecidas pelos grupos controladores das demandas sociais quanto a ideia de que “a eficácia da produção implica a inércia do consumo [e] produz a ideologia do consumo-receptáculo” (CERTEAU, 1990, p.262). Certeau é claro quando definiu que o autor não detém o controle sobre a interpretação de sua obra, que existe uma inventividade operante pelas brechas por onde o consumidor pode imprimir seu próprio sentido ao texto. A relação entre produção e consumo, eis uma proposição que instala uma tensão entre intenções e práticas. Em Certeau, o conceito de apropriação de Chartier se vincula a dois importantes pares conceituais: estratégia e tática, lugar e espaço.

Aos modos de proceder “indisciplinados”, astúcias que o ser humano lança mão para subverter a ordem, Certeau denominou “táticas” (CERTEAU, 1990, p.41-2). Estas se definem pela ausência de um lugar próprio porque

nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”⁸⁷ [...] e no espaço por ele controlado (CERTEAU, 1990, p. 100).

⁸⁷ Certeau dá o crédito da expressão a von Büllow: “A estratégia é a ciência dos movimentos bélicos fora do campo de visão do inimigo; a tática, dentro deste” (*apud* CERTEAU, 1990, p. 329)

Por oposição à noção de tática, Certeau distinguiu o conceito de estratégia como sendo

o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder [...]pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc) (CERTEAU, 1990, p. 99, grifos do autor).

A distinção entre os dois conceitos reside principalmente no tipo de operação que podem efetuar. As estratégias são capazes de impor e de produzir, postulam um “lugar”, um “próprio”, “um lugar do poder e do querer próprios”, “a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (CERTEAU, 1994, p.99): “um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” (CERTEAU, 1990, p. 201). A tática, por sua vez, “é a arte do fraco” (CERTEAU, 1990, p. 100), o mecanismo de resistência que permite ao homem comum - o consumidor que Certeau anuncia - apropriar-se dos códigos e dos objetos silenciosamente. É pela tática que se pode compreender o consumo como uma operação de produção não através da fabricação de um objeto, mas como uma prática de apropriação que se constrói através das diversas maneiras de utilizar os produtos que lhes são impostos. Dessa forma, o consumidor transforma lugar em espaço pois, “em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1990, p. 202)

Leach (2002) sinaliza que as reflexões de Certeau configuram uma “teoria da territorialização através de táticas espaciais”⁸⁸ que explica como pessoas comuns usam esses mecanismos a fim de criar um espaço em lugares dominados pelo poder estratégico. Segundo este autor, “através de processos habituais de movimento, através da cobertura e recuperação dos mesmos caminhos e rotas, nós nos familiarizamos com um território e, assim, encontramos um significado nesse território”⁸⁹ (LEACH, 2002, p. 129).

Dentre os muitos exemplos que Certeau lançou mão para explicar a relação entre esses termos encontra-se o mais famoso de todos que é a metáfora do voyeur observando Manhattan desde o topo do World Trade Center⁹⁰ (JOSGRILBERG, 2008).

⁸⁸ “Michel de Certeau has developed a theory of territorialisation through spatial tactics”.

⁸⁹ “Through habitual processes of movement, by covering and recovering the same paths and routes, we come to familiarise ourselves with a territory, and thereby find meaning in that territory”.

⁹⁰ World Trade Center 1 e World Trade Center 2, apelidados de “torres gêmeas”, foram inaugurados em 1973, e eram, à época, os dois edifícios mais altos do mundo.

O olhar do observador é o olhar do urbanista, do administrador, do pesquisador, [...] [que] organizam suas políticas, parques, entre outras referências, a partir de uma relação específica que possuem com os poderes que possibilitam a existência da sociedade. o que os transeuntes fazem da cidade escapa ao olhar estático do topo; [...] Ao nível da rua, cheiros, sons, encontros, relações orais, dentre outras formas de viver a cidade, reinventam o lugar organizado. (JOSGRILBERG, 2008, p. 102)

Para Certeau, caminhar define um ‘espaço de enunciação’ (CERTEAU, 1990): “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”(CERTEAU, 1990, p.177). Em suas caminhadas os pedestres se defrontam com uma ampla variedade de percursos. A arte de modelar esses percursos se equivale à arte de modelar frases, assim como na linguagem ordinária, a retórica da caminhada é uma arte que combina estilos e usos (CERTEAU, 1990, p. 179). Certeau estabeleceu uma dupla relação entre caminhada e linguagem: assim como as estruturas narrativas contêm valores de sintaxes espaciais, os deslocamentos no espaço também assumem valores narrativos. Os caminhantes, ao mesmo tempo em que seguem caminhos já traçados, os subvertem e os reorganizam (TONIOL, 2011). É pela metáfora da “fala dos passos perdidos” que Certeau confere ao ato de caminhar uma função enunciativa tríplice pois “é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre [...]; é uma realização espacial do lugar [...]; e implica relações entre posições diferenciadas” (CERTEAU, 1990, p.177). O paralelo com a língua ocorre na medida em que no enunciado o locutor toma posse da língua, bem como a realiza sonoramente no ato da palavra além de pressupor o estabelecimento de relações entre posições diferenciadas (TONIOL, 2011). Foi de acordo com essa perspectiva, que Certeau denominou as caminhadas dos pedestres como *retóricas ambulatórias*, pois “moldam percursos como os falantes moldam frases” (TONIOL, 2011).

Em “A invenção do cotidiano” (1990) a empreitada teórica de Certeau enuncia-se claramente por um duplo movimento: seu desinteresse quanto à investigação dos produtos culturais que o mercado de bens oferece e seu profundo empenho na compreensão das operações que os usuários realizam no seu cotidiano. São as “maneiras de fazer”, “esquemas de operações” ou “procedimentos”, todos estes, termos que Certeau empregou para designar “as maneiras diferentes de *marcar* socialmente o desvio operado num dado por uma prática” (CERTEAU, 2003, p. 249, grifo do autor). Certeau vê no homem comum um ser capaz de modificar ou desviar a verdade instituída; ele reverencia resistências, e as novas possibilidades que delas surgem o que lhe permite “crer firmemente na *liberdade gazeteira das práticas*” (GIARD, 1994, p. 19, grifos da autora). Suas atenções se voltam para a antidisciplina, formada pelas redes de astúcias dos consumidores: ele “sempre discerne um

movimento [...] de micro-resistências, as quais fundam por sua vez microliberdades” (GIARD, 1990, p. 18).

O maior benefício da aplicação das reflexões de Certeau à investigação que aqui se propõe talvez se encontre na “visão pró-transformação social que sustenta⁹¹” ao considerar a possibilidade de que a ordem dominante seja subvertida e alterada pelas práticas cotidianas. (SALCEDO, 2008, p. 2). A anti-disciplina de Certeau faz do sujeito do cotidiano um agente de práticas que “colocam em jogo [...] uma maneira de pensar investida numa maneira de agir” (CERTEAU, 1990, p. 42), e cuja “síntese intelectual *tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’.*” (CERTEAU, 1990, p. 47, grifos meus).

⁹¹ “Visión pro transformación que sustenta”.

3 CONFLITOS DE INTERESSE E LUTAS DE REPRESENTAÇÃO

Não deveria ser observado como fortuito o fato de que um espaço religioso precise ser cedido para que a arte organística possa ali tomar lugar. Menos ainda, considerar-se como mero descuido as salas de concerto não terem, até hoje, instalado órgãos em suas dependências - assim como já o fizeram, inúmeras vezes, com pianos, tímpanos e harpas, por exemplo. Mas é, sim, de se esperar que uma situação compartilhada por dois importantes espaços reguladores da vida social – religioso e artístico - engendre e seja engendrada por questões de relativa complexidade.

Foi para dar conta da dinâmica que subjaz às situações propostas, lancei mão do conceito de campo, utilizado para explicar como as instâncias católicas construíram os princípios legitimadores da atividade organística que ocorre em seus espaços. Também será aqui analisada a dificuldade do campo artístico, cliente dependente do favor das igrejas, em legislar sobre o que acontece fora de suas esferas acadêmicas e de seus próprios interesses. O conceito de campo se mostrará ainda útil por sua eficiência em descrever a natureza e a dinâmica dos conflitos gerados na disputa pela aquisição do controle da autorização da atividade organística erudita e religiosa.

Entretanto, como não foram apenas as igrejas católicas que tomaram parte na construção de um instrumento cuja identidade está tão arraigada aos elementos eclesiais, é necessário verificar a participação das igrejas protestantes nesse processo. Diferentemente das igrejas católicas, que iniciaram o processo de consagração do instrumento a partir do órgão de tubos, as igrejas protestantes tomaram o caminho inverso. O início do trabalho protestante missionário no Brasil foi marcado, musicalmente falando, pela importante utilização de harmônios e pela fraca inexistência de órgãos de tubos em seus cultos. A contribuição do harmônio como elemento ratificador dos preceitos preconizados pelos missionários, bem como a entrada do órgão eletrônico, pareceram corresponder às demandas dos serviços religiosos.

Os conceitos bourdieusianos de autonomia e heteronomia serão aplicados para o prosseguimento da discussão. Esses conceitos serão de extrema valia para contrapor as características inerentes aos campos artístico e religioso na argumentação que coloca o órgão eletrônico como um instrumento popular. E, ainda, para confirmar essa asserção, mas sem abandonar as ideias de Bourdieu, interserirei algumas ideias de Roger Chartier e de Michael de Certeau como forma de desenvolver a discussão sobre o sentido do termo popular e as consequências de sua utilização na prática organística.

3.1 O órgão e a atividade organística nos espaços religiosos

Até o início do século XX, devido à localização privilegiada de órgãos de tubos em igrejas, os ambientes religiosos se constituíram como o principal local de convergência da atividade organística no Ocidente. Desde então, o teor dessa atividade passou a ser predominantemente religioso, o que justifica o fato de grande parte das composições para o instrumento estarem vinculadas à liturgia e a contextos sacros (HIGGINBOTTOM, 1998, p.130).

Por volta do século XX, dois eventos importantes vieram a modificar de forma geral o panorama da atividade organística. Surgiu nos Estados Unidos, o órgão de teatro (*theatre organ*) que transformou o órgão de tubos num importante provedor de música ao vivo para o cinema mudo. Esse acontecimento colocou o órgão acústico em um contexto completamente diverso do religioso ao inserir a prática organística em atividades de lazer. O segundo acontecimento foi o surgimento do órgão eletrônico, em particular o Hammond, que também veio ocupar uma importante função, não apenas na música de igreja, mas também na de entretenimento e na de uso doméstico (DAVIES, 2006). Vários modelos de órgãos eletrônicos foram lançados, cada um deles indicado para um determinado uso, segundo suas características.

As igrejas começaram a fazer uso dos artefatos sonoros eletrônicos de vários modelos e marcas. Os órgãos Gambit, Minami, Hammond e Yamaha, muito mais do que os órgãos de tubos, encontraram espaço nos serviços religiosos. Esses instrumentos eletrônicos, ainda hoje, são os que predominam nas igrejas. É por esse motivo, porque tais artefatos são utilizados nas mais diversas atividades religiosas, que sua importância na formação de um quadro de referência não deve ser subestimada. Eventos religiosos cumprem um caráter social relevante, e a eles acude um público muito diversificado o qual não se restringe aos fiéis e contumazes frequentadores daquelas instituições.

A importância da igreja - inicialmente a católica, e em seguida as protestantes - nos assuntos referentes à prática organística é notável. Seu papel engloba diversas funções que incluem a caracterização, a difusão, a criação e a manutenção das crenças que se produzem em torno do instrumento. O cumprimento dessas funções não acontece de forma isolada ou independente, antes cada uma delas influencia e é influenciada pelas outras num efeito de retroalimentação permanente. A caracterização acontece na medida em que o instrumento é fixado como objeto distintivo das atividades litúrgicas. A difusão pode ocorrer tanto de forma

física e material - com a alocação exclusiva dos instrumentos nos espaços religiosos -, quanto de maneira conceitual, que é a que se dá através do proferimento de discursos valoradores sobre o instrumento e sua prática. A manutenção das crenças que se produzem em torno do instrumento engloba os argumentos que buscam definir “órgão”, o de tubos, como instrumento superior, posto que divino, qualidade não raro extensiva à sua prática. Embora todas as funções estejam interligadas, esta última possui uma característica nitidamente ideológica, no sentido em que toma parte num processo que almeja transformar as ideias da classe dominante em ideias de todas as classes sociais⁹² (CHAUÍ, 1987).

Mas o valor alegado às atividades que ocorrem nos ambientes eclesiais nem sempre é o religioso, como é o que acontece nos eventos culturais e artísticos. Com isso, a prática erudita de órgão acaba tomando de empréstimo dos espaços religiosos mais do que a já mencionada literatura afeta às liturgias. Outros fatores, então, precisam ser considerados, como é o caso do ambiente, normalmente carregado de atributos físicos que o distingue dos espaços culturais. Os móveis, os adereços tipicamente religiosos - imagens, púlpitos, retábulos e batistérios - e até mesmo os bancos, usualmente feitos de madeira e tão diferentes das confortáveis poltronas de uma sala de concerto, cumprem seu papel delimitador. O mesmo pode ser dito sobre a arquitetura das igrejas. O formato das janelas, a presença de vitrais, abóbadas, colunas, corredores laterais, todos esses elementos são particularidades que costumam distinguir os espaços religiosos. Outros atributos ambientais importantes como a ausência de ar-condicionado e a falta de isolamento também são características muito comumente encontradas nas igrejas. O depoimento que relato a seguir deverá servir de ilustração.

Anos atrás conversei com o clérigo responsável por uma das raras igrejas protestantes do estado do Rio de Janeiro onde existe um órgão de tubos. Havia sido dele a demanda do encontro cuja finalidade era discutir sobre os projetos da igreja em adquirir recursos financeiros governamentais para melhorias no instrumento ali existente. Segundo ele, um dos argumentos que pesavam a favor da obtenção da verba desejada era o fato de que o templo podia ser, com muita facilidade, desvinculado visualmente de qualquer conotação religiosa: “tirando essa cruz que está pendurada ali, aqui nem parece igreja. Fica igualzinho a uma sala de concerto”. E prosseguia sua tese, repetindo várias vezes sobre a possibilidade de retirar a cruz, segundo ele, o único objeto que comprometia a autenticidade cultural do local.

⁹² Segundo Marilena Chauí, “a ideologia consiste precisamente na transformação das ideias da classe dominante em ideias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das ideias).” (1980, p. 93-94).

Existem ainda, outras formas pelas quais a interferência da função religiosa na atividade organística artística pode acontecer. Durante os horários que elas próprias estabelecem, as igrejas católicas permanecem abertas ao público, independentemente da celebração ou não de serviços religiosos. De portas abertas, a igreja recebe todo aquele que ali deseje entrar. A movimentação dos fiéis nas igrejas raramente se suspende durante a atividade artística. Pode ocorrer, por exemplo, que durante a apresentação musical pessoas acudam ao templo para fazer suas orações sem que haja quaisquer impedimentos. Isto é comum especialmente nas igrejas católicas, onde os fiéis costumam aceder para rezar. Muitas vezes eles o fazem de pé, em frente aos santos situados ao longo da nave, não raro com o braço estendido e a mão posicionada na imagem. Terminadas as orações, o fiel se retira, caminhando pela igreja, enquanto o programa musical se desenrola. Já nas igrejas evangélicas, não é difícil encontrar que o recital de órgão se incie com palavras de uma autoridade eclesiástica que finaliza sua fala com uma prece ou oração. São muitos os exemplos que dão conta desta realidade, mas eu gostaria de compartilhar dois casos que considero eloquentes, embora o primeiro deles não tenha ocorrido em terras brasileiras.

Estas foram situações que presenciei e que ilustram conflitos decorrentes (1) do uso do espaço religioso como artístico e (2) das diferenças de interesses entre agentes dominantes e dominados, ou, na terminologia de Certeau, produtores e consumidores.

Anualmente, o Instituto de Órgãos Históricos de Oaxaca, no México, realiza o “Festival Internacional de Órgano y Música Antigua”. Por alguns dias, atividades organísticas são realizadas no entorno daquela cidade. A referida Instituição exerce um papel importante na região como promotora da manutenção e restauração de órgãos (de tubos) históricos, em sua maioria, instrumentos da época da colonização espanhola. Os eventos que compõe os festejos incluem cursos, visitas a instrumentos restaurados ou por restaurar e concertos de órgão, todos frequentados por visitantes de vários países. Como participante do VII Festival realizado em 2009, tive a oportunidade de assistir aos concertos de órgão que o Instituto promoveu, inclusive o concerto de encerramento, que, naquela oportunidade, se realizou em San Jerónimo Tlacoahuaya, cidade localizada a vinte e um quilômetros de Oaxaca.

Para tanto, foi convidado por Ferdinando Tagliavini, famoso organista, cravista e musicólogo italiano. O concerto seria realizado na igreja principal daquela pequena cidade, o templo de San Jerónimo, construído no final do século XVI, que, além de seus admiráveis retábulos e contornos arquitetônicos, possui um órgão de tubos que data dos tempos coloniais. O instrumento terminou de ser construído em 1730 e foi restaurado em 1990-1991, graças à importante participação da instituição que organizava o evento. Deu-se início ao concerto no

horário previsto. Sentados em grupo estavam alguns organistas, entre eles, a co-fundadora e diretora do Instituto. Tudo ia bem até o momento em que algumas senhoras da paróquia, saíram da sacristia e adentraram com suas vassouras na parte reservada ao altar e proximidades para varrer o assoalho e tirar o pó dos adereços que ali se encontravam. Avizinhava-se o horário da missa que começaria logo após o concerto. Diligentes em suas tarefas, pareciam completamente alheias ao que se passava na igreja; elas sequer olhavam, mesmo que de vez em quando, para a galeria, local de onde provinha o som por vezes estridente do instrumento. O mal estar, pelo menos entre os que se situavam próximos a mim, era grande. O problema que me anunciaram era duplo. Não seria prudente pedir as senhoras que parassem de varrer, pois isso poderia gerar antipatias trazendo dificuldades futuras quanto à cessão do espaço para outros concertos. Por outro lado, era grande a expectativa acerca do que ocorreria caso o organista, do alto de seus 80 anos, estrela internacional, venerado e respeitado pelas mais altas cúpulas eruditas internacionais, se apercebesse do que se passava no altar. De fato, isso aconteceu quando ele, ao finalizar a obra que executava, acercou-se da balaustrada da galeria a fim de agradecer as palmas que vinham da platéia. Foi nesse momento que o organista avistou as varredouras, empenhadas que estavam em sua ocupação. A partir de então, começou a apontar para as mulheres, enquanto algumas pessoas da organização do evento lhe faziam sinais para que seguisse com o concerto. Ele acenava que não. A situação só não ficou pior, porque as senhoras se deram por satisfeitas com sua tarefa e partiram com suas vassouras espontaneamente. O concerto, então, prosseguiu.

O segundo caso que ilustra como a proposta religiosa se conserva mesmo durante um evento artístico ocorreu em uma igreja católica no centro do Rio de Janeiro, quando da realização de um concerto de órgão de um ex-aluno. Logo no início da programação um senhor maltrapilho e malcheiroso adentrou. Sentou-se em um dos bancos mais à frente da igreja. Visivelmente alcoolizado, começou a falar alto, disputando com os sons do órgão a atenção dos que estavam ali presentes. Sua fala era intermitente. Ele ali permaneceu até quase o final do concerto, só se retirando quando uma senhora, que estava ao seu lado, concordou em lhe dar os cinco reais que ele vinha solicitando.

A escolha das obras a serem executadas também pode ser afetada pelos propósitos e funções eclesiais de um espaço religioso, levando o intérprete a escolher ou rejeitar determinadas obras na composição do programa do recital de órgão. De forma geral, muitos fatores podem intervir na escolha das obras que serão apresentadas em um recital erudito. Motivos como preferências pessoais do executante, homenagens rendidas a pessoas, necessidade de atender às demandas da classe erudita acerca do que se entende como correto

ou apropriado, são algumas possibilidades. O ambiente religioso, contudo, possui seus próprios preceitos e regras nem sempre coincidentes com as que governam a atividade artístico-erudita. Até que ponto as doutrinas e crenças dos espaços religiosos podem, ainda que veladamente, intervir nos programas apresentados nos recitais de órgão é uma questão que merece ser discutida.

A aplicabilidade de determinadas obras pode ser colocada em dúvida já pelo título das composições, o que, por si só, pode promover controvérsia em certos espaços. Esse é o caso de algumas obras do repertório organístico erudito internacional cujo título declara a intenção de exaltar Maria, mãe de Deus. Em uma igreja católica, provavelmente, seriam bem-vindas a execução de composições como *Offrande à la Vierge* e *Ave Maria Stella*⁹³. O mesmo, contudo, muito possivelmente, não ocorreria em igrejas evangélicas que não incluem em sua doutrina a adoração a Maria. A inclusão no programa de obras como essas em certos meios religiosos poderia causar constrangimento, se é que não seriam vetadas antes mesmo do início da programação.

Mas a possibilidade de uma obra contrariar os preceitos de um espaço religioso específico não é prerrogativa do meio evangélico. Os princípios, dogmas, crenças e doutrinas de outras religiões também podem gerar argumentos que venham obstar a execução de determinadas composições. Foi o que sucedeu durante uma cerimônia de casamento ocorrida por volta dos anos 70 na, talvez, única sinagoga no Brasil a possuir órgão de tubos. Durante a escolha das músicas o organista recebeu a solicitação dos noivos de executar, durante a cerimônia, uma transcrição de uma parte conhecida da cantata de Bach, *Jesus alegria dos homens*. O organista não era judeu, mas estranhou a solicitação. Considerou que os noivos, estes sim, judeus, sabiam o que estavam pedindo. Enganou-se, e, por pouco, não perdeu seu emprego. Outra estória interessante me foi contada por um organista titular de uma igreja cuja atividade organística erudita é referência na Europa. Embora tenha se naturalizado no país onde hoje vive e trabalha, o organista em questão é italiano de nascimento. Segundo suas palavras, “os italianos não gostam de Bach”, motivo pelo qual ele precisou, muitas vezes, modificar a programação de seus recitais ao se apresentar em sua terra natal. Ele relata ter criado uma maneira de resolver a questão: “como os italianos são muito católicos, basta renomear uma fuga de Bach com o nome de *Fuga sopra il Magnificat* e o problema

⁹³ Estas obras foram compostas por Marcel Dupré (1886-1971) célebre organista, improvisador e importante professor francês de órgão. Mas existem muitos outros exemplos de títulos semelhantes surgidos nos vários momentos da história organística europeia: *Ave Maria*, do francês Jean Titelouze (1563-1633), *Noël pour l'amour de Maria*, do também francês Nicolas Lebègue (1631- 1702), *Ave Maris Stella*, do italiano Enrico Bossi. A origem francesa e italiana desses compositores não é fortuita, pois, a música para órgão francesa e italiana continuou a receber, mesmo com o advento da Reforma, uma influência notadamente católica.

desaparece” diz ele. Acrescentou ainda que, todas as ocasiões em que havia lançado mão desse recurso, ninguém, além dele mesmo e do organizador do evento, havia percebido a troca.

Os espaços religiosos têm regras sociais e de convivência, algumas explícitas e outras nem tanto. Há muitas normas que são compartilhadas de forma abrangente, e outras conhecidas apenas pelos fiéis que frequentam a igreja. Uma regra que pode ser julgada como de consenso geral versa sobre a conveniência das atitudes reservadas dentro dos templos religiosos. Em alguns desses locais, comportamentos mais ruidosos ou determinados tipos de vestimenta são vistos como inapropriados. Há também a questão da prática do fumo. Muitas igrejas protestantes e evangélicas não permitem que se fume ou que se porte cigarro aceso em suas dependências, uma regra que também se estende às áreas abertas de suas propriedades. Não há, contudo, placas de advertência quanto à restrição. Como a regra social geral indica os espaços ao ar livre como os permitidos para a prática do fumo não é raro ocorrer que um fiel venha a chamar a atenção de algum transgressor desavisado. Nem sempre, pois, as regras sobre as atitudes apropriadas nas instituições religiosas são declaradas, muitas delas existindo sob a forma de expectativa velada.

Ainda com relação à questão das diferentes expectativas de comportamento, tive, eu mesma, uma experiência dessa natureza. Certa vez, organizei um concerto de órgão na igreja de Nossa Senhora de Monserrat, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. A igreja é também conhecida como Mosteiro de São Bento, um lugar que é, sob vários aspectos, privilegiado e de difícil acesso, motivo pelo qual considerei a permissão para organizar concertos naquele local como um fator de distinção quanto ao trabalho que desenvolvo. Alguns meses antes do evento encontrava-se no Rio uma organista espanhola que, ao tomar conhecimento que o organista japonês iria aqui se apresentar, me alertou sobre a possibilidade dele inserir no programa uma obra contemporânea que indicava gritos durante a execução da mesma. Quando fui verificar com o organista, ele confirmou que era sua intenção incluir a referida obra e explicitou que, em determinados trechos, o organista deveria gritar “Cristo” (*Christ*), “Jesus” (*Jesus*). Eu realmente fiquei muito receosa das consequências que a execução desta obra poderia gerar, dado que a extravagância da mesma discrepava da austeridade do local, e dos serviços que ali costumam acontecer. Temia desagradar os monges do local, vindo, de alguma forma, prejudicar posteriormente a obtenção de permissão para a realização de outros eventos. Assim, resolvi explicar essas mesmas razões ao organista, que me respondeu dizendo que não haveria problemas em suprimir os gritos. De certa forma, foi o

que ele fez, embora, nos momentos onde as palavras deveriam ser gritadas, ele tenha acionado, com a ajuda de seu assistente, apitos e diversos instrumentos de percussão.

Os espaços religiosos também podem promover influência direta importante na prática organística devido à oferta de um grande número de postos de trabalho, voluntário ou não. Através das demandas funcionais impostas aos organistas, a igreja não apenas determina quais são as tarefas inerentes ao exercício da função, mas, contribui na demarcação dos atributos e qualificações necessários daquele papel. E, porque a titulação do instrumentista inserido nos serviços religiosos é feita de acordo com os interesses e valores religiosos, estes podem, eventualmente, não coincidir com os das instâncias acadêmicas. Muitas vezes, como se verá a seguir, os interesses e valores de um e outro – espaço religioso e espaço acadêmico – caminham em direções muito diferentes.

3.2 Discrepâncias entre o ensino acadêmico de órgão e a demanda das igrejas

Não são muitos os cursos de graduação de órgão existentes no Brasil. Somente o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), A Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) oferecem a referida formação. A Escola de Música da UFRJ é, pois, a única instituição a oferecer curso de graduação em órgão na cidade e no estado do Rio de Janeiro. Entre as matérias exigidas encontra-se, obviamente, aquela que dá nome ao curso, “órgão”, e que está relacionada à interpretação de composições para órgão. O programa desta disciplina contém, quase que exclusivamente, as obras da literatura organística erudita, músicas que foram concebidas para órgão de tubos e por compositores eminentemente europeus. O ensino e o aprendizado dessas obras não apenas depende da aquisição de habilidades motoras e técnicas, mas, inclusive, da compreensão e domínio de todo um vocabulário específico afeto ao instrumento. Tal é o caso, por exemplo, dos princípios de registo, reunidos dentro de nomenclaturas específicas – uma espécie de jargão - criadas em torno do instrumento. Estas incluem uma enxurrada de nomes que denotam grupos sonoros vinculados a épocas, regiões e literaturas. São *Grands Jeux*⁹⁴ e

⁹⁴ *Grand Jeu* (Grands Jeux) pode se referir a um determinado registro do órgão, mas também, como é o caso acima, a uma combinação de registros, predominantemente de lingueta, que são usados na música francesa do período barroco, principalmente.

*Organos Plenos*⁹⁵, ou ainda adjetivações metafóricas às combinações de sons como, por exemplo, regiseração “muito gorda”⁹⁶, só para exemplificar alguns casos.

A formação que a academia fornece, a começar pelo próprio repertório exigido no curso, não se revela como um pré-requisito indispensável nos ofícios eclesiásticos. Caso contrário, as instituições religiosas forçosamente teriam de providenciar instrumentos que oferecessem as condições necessárias à execução do dito repertório. Por “condições necessárias” me refiro especialmente à condições físicas: a falta de pedaleira ou número de teclas sufficientess nos teclados. Embora a literatura organística erudita esteja repleta de obras que foram escritas para instrumentos com apenas um teclado e nenhum pedal, a interpretação de parte significativa de suas obras demanda instrumentos com pedaleira entre 28 e 32 teclas e mais de um manual. Mas a maior parte dos instrumentos nas igrejas do Rio de Janeiro não oferece esse recurso, os instrumentos que predominam nesses espaços são os chamados teclados ou instrumentos com uma pedaleira reduzida. Muitos desses artefatos foram projetados para música popular, sendo acrescidos de um dispositivo que reproduz ritmos de danças, como samba, bolero e valsa.

A demanda musical das igrejas evidencia a prescindibilidade da formação acadêmica. As obras eruditas que são o foco principal do curso de órgão dificilmente podem encontrar espaço nos serviços religiosos. O programa exigido nas instituições de ensino erudito de órgão privilegia a literatura europeia, um conjunto de obras que o serviço religioso não se coloca como receptáculo incondicional. As igrejas, controladoras importantes dos postos de trabalho disponíveis, têm outras demandas que apontam para uma direção completamente diferente. São muito poucos os espaços existentes para a execução de música de órgão solo nas igrejas cristãs em geral. Quando isso acontece, o ofertório e a comunhão costumam ser, na liturgia católica, os momentos mais indicados, enquanto que nas igrejas protestantes e evangélicas isso normalmente ocorre durante os chamados “prelúdios”, “poslúdios” e “interlúdios”. A discussão sobre a qualidade e a quantidade da execução de música solo nas igrejas será discutida mais pormenorizadamente no decorrer deste trabalho. Por ora, é importante frisar que a participação solística do instrumento durante os serviços religiosos não subentende a utilização das obras do programa erudito dos cursos de órgão. Pelo contrário, isto se torna improvável porque, além da já mencionada inexistência de instrumentos

⁹⁵ Expressão muito utilizada que designa uma sonoridade específica, obtida a partir da utilização de alguns registros e indicada em muitos casos para a música polifônica barroca.

⁹⁶ Apelido dado a uma sonoridade cujo timbre se distingue pela presença acentuada do primeiro harmônico (ou fundamental, dependendo da classificação). Possuindo poucos harmônicos, prevalece uma característica sonora aveludada.

apropriados, a duração da execução das obras do repertório organístico não raro ultrapassa em muito o tempo dispensado ao organista durante a liturgia.

Rodrigo é organista em uma cidade fora do Rio de Janeiro, e o responsável por uma das comunidades do Orkut cuja finalidade principal é promover a discussão sobre a participação do órgão nos serviços religiosos. Sua formação inclui aulas com professores particulares e em curso técnico de um conservatório de música privado. Ele questiona a funcionalidade do programa dos cursos de órgão no Brasil dizendo que “deveríamos pensar em formar organistas para serviços litúrgicos antes de pensarmos unicamente em virtuosos”. Existem poucos espaços para a execução de solos de órgão durante a liturgia católica: é comum o organista executar músicas durante a oferenda e comunhão. Em “dias normais [...] mais ou menos 2 a 3 minutos de música” (Rodrigo). As missas onde o órgão tem “um pouco mais” de tempo são aquelas que “têm incensação ou é missa com bispo [...] se tiver procissão também demora” (Rodrigo). Mas ainda que haja momentos propícios para a execução de músicas de órgão solo, a minutagem das obras aprendidas nos cursos tradicionais costuma exceder em muito ao tempo cedido pelas igrejas para essa finalidade. Nas igrejas protestantes, as possibilidades que o organista tem para executar essas músicas eruditas se mostram, de igual forma, bem reduzidas. Considerando o estilo das obras indicadas pela Academia e o tempo de duração da execução destas composições, a possibilidade de que as músicas estudadas no decorrer de um curso de órgão erudito venham a ser aproveitadas no serviço religioso é pequena.

André mora em outro estado, tem aulas particulares de órgão. O contato com este colaborador se iniciou no Rio de Janeiro, durante a realização de um *masterclass*, ao qual o referido organista compareceu. A entrevista, do qual o trecho abaixo faz parte, se fez através da internet, especificamente pelo já mencionado MSN⁹⁷. Segundo ele,

Os organistas aqui querem estudar para concerto; e tocar na liturgia não é bem o que querem, por isso acabam se decepcionando. [...] porque na missa, não há um espaço muito definido que precise tocar hinos, aliás, músicas de concerto para órgão. Então, quando esse músico vai para a igreja trabalhar, tem que tocar as musiquinhas da igreja, prioritariamente. (ANDRÉ)

As oportunidades para intervenções solísticas de órgão também vêm rareando devido ao surgimento e expansão dos pentecostais e carismáticos que privilegiam o cântico de canções e hinos com acompanhamento de violão, bateria e guitarra.

⁹⁷ O MSN permitia a troca instantânea de conversas escritas. Mantive a grafia, tal como foi originalmente digitada, acrescentando, somente os sinais de pontuação e acentos ortográficos.

Na década de 60, por influência da Igreja Anglicana (Geoffrey Beaumont) e da Igreja Romana (Concílio Vaticano II), as igrejas protestantes e evangélicas nos Estados Unidos da América e na Grã-Bretanha começaram a aceitar ritmos e instrumentos populares em seus cultos. No Brasil, o advento da "Bossa Nova" e a promoção de festivais renovaram a música popular brasileira e afetaram o gosto musical da juventude evangélica. Trinta anos depois, Marcílio de Oliveira Filho escreveu: "A influência desse movimento ("Bossa Nova") logo chegou às igrejas e a juventude evangélica da época começou também a realizar festivais, com as mesmas características dos "shows" populares, com guitarras, violões, baterias e outros instrumentos de uso na música popular". (NASSAU, 2002).

Fenômeno semelhante ocorreu nas igrejas evangélicas e protestantes, quando não apenas instrumentos diversos, mas, ritmos considerados por muitos como seculares foram introduzidos nos serviços religiosos.

Como importante local provedor de oportunidades para a prática de órgão, as igrejas instituem os organistas independentemente de sua formação acadêmica em órgão. A atribuição do cargo representa uma titulação que contrasta com aquela outorgada pela Academia. É possível, pois, dizer, que dois campos trabalham de forma diferente na validação de uma mesma titulação.

(MILTON) - O Rio de Janeiro tem muita gente que toca teclado, piano, teclado eletrônico. Quando vai para órgão de igreja acha que esta tocando órgão porque não tem conhecimento do uso da regulação, da pedaleira, e tá tirando um som. Para os padres, os simples fato de tirar som agrada muitos padres. Desde que as pessoas tenham uma boa desenvoltura nas mãos, eles gostam, eles não sentem a diferença entre o órgão tocado por um organista e o órgão tocado por um pianista, digamos assim.

Por um lado, a igreja parece não oferecer resistência à titulação que a academia outorga, visto que também recebe os organistas diplomados pelos cursos de órgão. O inverso, entretanto, faz pensar, pois as instâncias eruditas, através de seus representantes, demonstram oposição aos que, na prática organística, de seus ensinamentos prescindem. Exemplo disso observa-se numa discussão que tomou lugar em uma comunidade do Orkut. O tema do fórum, lançado em 2005, mas, que permanece até hoje em vigor é "Quem é o melhor organista do Brasil?". Após os participantes do colóquio virtual terem sugerido alguns nomes, um deles postou a definição dos atributos que, segundo ele, se mostravam essenciais num organista. Com vistas a fortalecer sua opinião, o colaborador dá a conhecer sua formação, a qual inclui duas graduações em música e um mestrado, todos em instituições públicas, além de diversos cursos técnicos e *masterclasses*. Disse ele:

Percebi que o pessoal tem PAVOR de mostrar o nome para responder! Isso vem evidenciar o "climinha" ridículo existente entre umas e outras "STARS" do, infelizmente, sucateado meio organístico brasileiro! Quem responde os tópicos provavelmente são ou foram alunos de algumas das "STARS" por isso o pavor em se manifestarem abertamente! (rsrs)

O que seria um(a) grande organista?

Em meu humilde entender, creio que um(a) grande organista é aquele(a) que realiza com brilhantismo todas as funções atribuídas a essa profissão! E quais seriam essas funções?

* Ser um excelente organista litúrgico, acompanhando os cantos congregacionais (hinos), cantos corais e o cantochão (inclusive "IMPROVISANDO" os acompanhamentos e interlúdios quando esses não estão escritos!).

* Ser um excelente recitalista, com um vasto repertório que compreenda todos os períodos históricos dos repertórios organísticos e de preferência ser especialista em algum desses períodos!

* Ser um excelente camerísta e continuísta, pois há muito repertório de câmara e muito baixo contínuo para ser tocado com órgão!

* Ser um excelente professor, pois o conhecimento deve ser transmitido e reciclado com competência e sem egoísmo!

* Ser um excelente improvisador recitalista, pois os melhores do mundo sempre foram, são e serão grandes improvisadores!

Então, QUEM SERÁ o (a) melhor organista brasileiro (a)???

(Orkut, comunidade “Órgão de Tubos”, acesso 20 jul. 2008, grifos do autor).

Os parágrafos acima mostram conflitos derivados da existência de uma prática que se encontra sob a ingerência de duas instâncias cujos interesses nem sempre coincidem. Cabe, portanto, a investigação acerca dos fenômenos que subjazem a essa situação.

3.3 Ingerência do campo religioso na atividade organística

O mundo social é plural, pluralidade que Pierre Bourdieu explicou através da teoria dos campos, microcosmos diferenciados entre si, cada um com suas próprias leis, mas, pertencentes a um mesmo espaço social maior, o macrocosmos (BOURDIEU, 2005). Assim é que as atividades da vida social obedecem a regras e interesses diferentes constituindo-se de acordo com o espaço onde se dão. O campo religioso e o campo artístico possuem suas leis próprias, “fundamentais e irredutíveis” (BOURDIEU, 2008c, p. 48), diferentes, portanto, entre si. Os princípios específicos que governam o campo cultural são os estilísticos e técnicos (BOURDIEU, 2005), leis que regulam a correta forma de fazer arte, que tratam “sobre os critérios que definem o exercício legítimo” da prática artística, no caso, organística (BOURDIEU, 2008c p.108). Os valores do campo religioso, por sua vez, são de outra natureza, pois, esse espaço, como gestor dos bens de salvação, valoriza os conceitos que

dizem respeito à pureza, santidade amor e lealdade a Deus. Como as atividades organísticas religiosa e artística convergem para um mesmo espaço social - a igreja - algumas vezes, os princípios de ambos os campos coexistem sem dificuldade, outras vezes, não, como demonstrarei a seguir.

Uma comparação entre a atividade organística e a atividade pianística servirá como auxílio na compreensão deste fenômeno. Embora recitais eruditos de piano possam acontecer em igrejas, a interferência religiosa sobre a prática desse instrumento, se é que ela existe, fica restrita ao momento em que o evento acontece. É que o desabrochar do piano ocorreu longe dos ambientes religiosos. Tal fato se corrobora pelo surgimento, à época, de uma farta literatura dedicada às formas surgidas e desenvolvidas durante o Romantismo e pelo fato do piano ter se transformado num instrumento imprescindível nas salas de concerto de hoje. Se o “piano foi o instrumento romântico por excelência” (GROUT, 1997, p.590) isso não ocorreu por um motivo fortuito. Como relembra Bourdieu (2005), a essa época, a aristocracia e a Igreja já haviam perdido não apenas seu poder regulador econômico e social sobre a vida intelectual e artística, mas também o controle das demandas éticas e estéticas estabelecidas até então. A perda da gestão e do controle das artes pela Igreja e pela aristocracia não foi repentina, mas ocorreu dentro de um processo histórico durante o qual, o campo intelectual e artístico foi se constituindo como espaço relativamente autônomo

[...] definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural. (BOURDIEU, 2005, p. 99)

A vida social é governada pelos interesses específicos do campo (BOURDIEU, 2008a) e por isso, enquanto atividade religiosa, a prática organística está em sintonia com o interesse religioso. É esse interesse que oferece um “sistema de justificação das propriedades que estão objetivamente associadas ao grupo na medida em que ele ocupa uma determinada posição na estrutura social⁹⁸” (BOURDIEU, 2005, p. 51). Por sua situação particular, a de permanência

⁹⁸ Tenha-se em conta que para Bourdieu o conceito de “estrutura social” presume que cada classe social ocupa uma posição que se define não apenas historicamente mas, também, pelas relações que se estabelecem com as outras partes que constituem a estrutura. Para esse autor, considerar com seriedade a noção de estrutura social “supõe que cada classe social, pelo fato de ocupar uma posição numa estrutura social historicamente definida e por ser afetada pelas relações que a unem às outras partes constitutivas da estrutura, possui *propriedades de posição* relativamente independentes de propriedades intrínsecas como por exemplo um certo tipo de prática profissional ou de condições materiais de existência” (BOURDIEU, 2005, p. 3, grifos do autor). É por isso que Bourdieu enfatiza que “o campo das tomadas de posição ideológicas reproduz, sob uma forma transfigurada, o campo das posições sociais”. [“El campo de las tomas de posición ideológicas reproduce bajo una forma transfigurada el campo de las posiciones sociales”] (BOURDIEU, 2000, p. 94).

do instrumento e suas práticas nos espaços religiosos, a transferência da gestão das atividades correlatas ao órgão de tubos dificilmente poderia ter ocorrido da mesma forma como o foi com outros instrumentos. Nesse caso, pelo menos em grande parte, o gerenciamento da Igreja sobre as práticas organísticas permaneceu.

A autoridade que a Igreja representa extrapola as questões religiosas. Bourdieu (1992) afirma a existência de uma relação intrínseca entre o campo religioso, através da Igreja e seus simbolismos, e a manutenção da ordem política. A temática religiosa relaciona-se à ordem das coisas. Como tal, apresenta funções sociais que contribuem para a manutenção da ordem política assumindo, por isso, uma função política (BOURDIEU, 2005). Uma das maneiras pela qual a Igreja contribui para a mencionada manutenção da ordem política é, através da

[...] imposição e inculcação dos esquemas de percepção, pensamento e ação objetivamente conferidos às estruturas políticas e, por esta razão, tendentes a conferir a tais estruturas a legitimação suprema que é a ‘naturalização’, capaz de instaurar e restaurar o consenso acerca da ordem do mundo mediante a imposição e a inculcação de esquemas de pensamento comuns, bem como pela afirmação ou pela reafirmação solene de tal consenso por ocasião da festa ou da cerimônia religiosa, que constitui uma ação simbólica de segunda ordem que utiliza a eficácia simbólica dos símbolos religiosos com vistas a reforçar sua eficácia simbólica reforçando a crença coletiva em sua eficácia (BOURDIEU, 2005, p.70)

Como afirma Pereira, (2008) dentre os muitos fatores que confirmam a Igreja como agente de poder e de política encontram-se os símbolos estruturados. Estes são “as mais variadas formas de discursos portadores de conteúdo disciplinar - como é o caso dos sermões e homilias - as encíclicas e cartas pastorais, além de representações *arquitetônicas* e *iconográficas*” (PEREIRA, 2008, p.87, grifo meu). Associado ao conjunto de representações arquitetônicas da Igreja está o órgão de tubos. Objeto vinculado através de suas músicas e suas práticas aos atos litúrgicos, o instrumento toma parte na manutenção da hegemonia dos valores da classe dominante. O discurso que manifesta o órgão de tubos como instrumento superior em relação a seu homônimo eletrônico relaciona-se a seu assentamento na Igreja. O espaço religioso legitima o código de valor como recurso e pela escassez. Mas o legado europeu que institui o órgão de tubos como ferramenta distintiva de poder faz parte de um discurso que desconsidera uma efetiva realização musical, já que é mínimo o número de artefatos desta natureza em funcionamento. Um agravante decorre do fato de que não é raro que, nas poucas igrejas onde o órgão de tubos esteja presente e em condições de uso, este seja preterido em favor do eletrônico. Tal é o que ocorre em duas importantes igrejas do Rio de Janeiro, igrejas tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(IPHAN) e que possuem em seus templos um órgão de tubos, em perfeitas condições de funcionamento. Na maioria das missas realizadas nessas duas igrejas a música é feita por um teclado que fica situado na nave da igreja, mais próximo ao altar. O órgão de tubos permanece mudo. Ao teclado, nas duas igrejas, os organistas executam os hinos no instrumento além de guiar os fiéis entoando os cânticos ao microfone. Música de órgão solo não é executada, muito menos as composições eruditas recomendadas pelos cursos acadêmicos. Assim é que, não obstante a existência de discursos legitimadores da supremacia do instrumento de tubos, os órgãos eletrônicos é que têm função definida nos serviços religiosos e participam ativamente da vida social cotidiana.

Até meados do século XX, a igreja católica foi a principal responsável pela utilização do órgão de tubos em solo brasileiro (KERR, 2001). A partir de então, o interesse pelo instrumento perdeu força, a importação, assim como a construção de órgãos de tubos em território nacional diminuiu quase chegando à extinção ficando, os instrumentos existentes, pela falta de manutenção, em condições de abandono. (KERR, 2001). Dentre as várias hipóteses que buscam dar conta desse fenômeno encontra-se o preço elevado que a construção e a manutenção do instrumento demandam. Esse argumento, contudo, carece de solidez quando se considera o tamanho e imponentia de muitas igrejas, católicas ou não, pelo menos as localizadas nas metrópoles. É o que já sugeria Ângelo Camin ao afirmar: “Imagine uma Igreja como a Nossa Senhora Auxiliadora⁹⁹, que nessa ocasião tinha dois órgãos e dois harmônios, não se pode falar em falta de recursos!” (CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA *apud* KERR 2001, p.38).

Existe outra hipótese, também muito difundida, que responsabiliza as determinações do Concílio Vaticano II (1962-1965) pelo desinteresse para com o instrumento ao estabelecer a substituição do órgão de tubos por outros instrumentos durante o serviço religioso católico.

As modificações litúrgicas resultantes da interpretação das determinações do Concílio Vaticano II, de 1962, foram, entre várias outras causas, importantes elementos na diminuição e quase extinção da atividade de construção e importação de órgãos por parte das igrejas católicas, até então a maior usuária de órgãos. (KERR, 2001, p. 37).

A hipótese que aponta a igreja católica, em particular as determinações do Concílio Vaticano II, como uma das grandes vilãs da decadência do órgão de tubos no Brasil é de especial interesse para esse trabalho motivo pelo qual merece ser mais bem comentada.

⁹⁹ A instituição fica localizada na cidade de São Paulo.

3.3.1 Regulamentações do Concílio Vaticano II

Em janeiro de 1959 o papa João XXIII convocou o Concílio Vaticano II, cuja primeira sessão ocorreu no ano de 1962. Durante sua etapa de preparação, entre 1959 e 1962, os bispos da Igreja preencheram um questionário cujas respostas visavam definir os temas a serem tratados no Concílio. O Documento resultante do Concílio propôs importante: “A santa mãe Igreja [...] deseja fazer uma acurada reforma geral da [...] Liturgia”. (CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art.21). Dentre as mudanças propostas pela Constituição Conciliar estavam aquelas que notadamente objetivavam ampliar a participação e o interesse dos fiéis no serviço religioso. Nesse sentido, algumas modificações tinham um acentuado teor populista. Eram elas a tradução para a língua vernácula das leituras, advertências e de algumas orações e cantos, bem como a permissão para que os fiéis se manifestassem fisicamente em determinados momentos do serviço religioso. Essas, e ainda outras decisões, representavam ratificações do propósito de re-contextualizar culturalmente a Igreja, consideradas as exigências de um novo tempo.

O sagrado Concílio, guarda fiel da tradição, declara que a santa mãe Igreja, considera iguais em direito e honra todos os ritos legitimamente reconhecidos, [...] e deseja que, onde for necessário, sejam prudente e integralmente revistos [...] e lhes seja dado novo vigor, *de acordo com as circunstâncias e as necessidades do nosso tempo*. (CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art. 4, grifo meu).

A leitura das determinações do Concílio sobre as alterações na liturgia evidencia o empenho da Igreja em se aproximar dos fiéis, valorizando as práticas e costumes dos diferentes povos. O Concílio, admitindo a necessidade de se adaptar às diferenças culturais¹⁰⁰ garantia que:

Não é desejo da Igreja impor, nem mesmo na Liturgia, [...] mas respeitar e procurar desenvolver as qualidades e dotes de espírito das várias raças e povos. A Igreja considera com benevolência tudo o que nos seus costumes [das raças e povos] não está indissolivelmente ligado a superstições e erros, e, quando é possível, mantém-no inalterável, por vezes chega a aceitá-lo na Liturgia, se se harmoniza com o verdadeiro e autêntico espírito litúrgico.

¹⁰⁰ Na versão em língua portuguesa, apresentada no próprio site do Vaticano, são incluídos títulos que agrupam nos capítulos, determinados itens. Assim, o item 119 é precedido, na versão portuguesa, pelo título “Adaptação da Igreja”. Note-se que o documento original, em latim, postado também pelo próprio Vaticano no mesmo site, não contém esta ou outra categoria de subtítulos.

(CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art. 37).

As determinações do Concílio foram audaciosas em muitos sentidos na medida em que publicamente a Igreja reconhecia diferenças entre os povos. Mas a benevolência da Igreja em autorizar práticas e atitudes de outras culturas é questionável. Não obstante a sugestão de que se tratava de um genuíno reconhecimento ao direito à expressão das individualidades, tal atitude parece, antes, ter sido parte de uma estratégia no sentido de ampliar seus domínios e manter sua hegemonia.

A forma pela qual o texto conciliar foi redigido insinua que o Vaticano oferecia sugestões, novidades a serem introduzidas no culto: “Para fomentar a participação ativa, promovam-se as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmodia, as antífonas, os cânticos, bem como as ações, gestos e atitudes corporais [...]” (CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art. 30). Mas é difícil imaginar que essas, e outras instruções presentes no texto, correspondessem a propostas novas, sugestões das altas cúpulas do clero a serem introduzidas nos serviços litúrgicos. Antes, o mais provável é que elas tivessem o intuito de avalizar o que há tempos já se sabia estar ocorrendo nas colônias.

Difícilmente poder-se-ia imaginar propostas tão revolucionárias a menos que a própria Igreja reconhecesse a existência de sérios problemas quanto à difusão e aceitação da fé católica em territórios do “Oriente e do Terceiro Mundo”. Parafraseando Bourdieu, esse tipo de proposta “não surge em qualquer momento” (BOURDIEU, 2008, p. 96): estivesse a Igreja vivendo uma fase orgânica, com tudo correndo a contento, não se interrogaria esta a si mesma¹⁰¹. Nesse sentido, a instituição do Concílio Vaticano II mostra-se, por si só, como eloquente manifestação de que a igreja católica sabia-se com problemas, que ela perdia terreno para outras instâncias, daí as mudanças propostas:

¹⁰¹ Bourdieu (2008c) ao discorrer sobre a linguagem oral escreveu que: “As perguntas versam sobre as relações entre o escrito e o oral e poderiam ser formuladas desta maneira: ‘É possível ensinar a linguagem oral?’. Esta pergunta é uma formulação em um estilo atual de uma velha interrogação que já se encontrava em Platão: ‘É possível ensinar a excelência?’ [...] Este tipo de pergunta não surge em qualquer momento. Se, por exemplo, ela se coloca em tal diálogo de Platão, é porque, parece-me, a questão do ensino se coloca ao ensino quando o ensino é questionado. É porque o ensino está em crise que ocorre uma interrogação crítica sobre o que é ensinar. Em épocas normais, nos momentos que podem ser denominados como orgânicos, o ensino não se interroga sobre si mesmo (p. 96). [“Las preguntas versan sobre las relaciones entre lo escrito y lo oral y podrían formularse así: ‘¿Puede enseñarse el lenguaje oral?’. Esta pregunta es una formulación en el estilo actual de una vieja interrogación que ya se encontraba en Platón: ‘¿Puede enseñarse la excelencia?’ [...] Este tipo de interrogación no surge en cualquier momento. Si, por ejemplo, se plantea en un diálogo determinado de Platón es, me parece, porque la cuestión de la enseñanza se le plantea a la enseñanza cuando la enseñanza está cuestionada. Es porque la enseñanza está en crisis que se da una interrogación crítica sobre lo que es enseñar. En épocas normales, en las fases que se pueden denominar orgánicas, la enseñanza no se interroga sobre sí misma.”]

[...] adaptar melhor às necessidades do nosso tempo as instituições susceptíveis de mudança, [...] e fortalecer o que pode contribuir para chamar a todos ao seio da Igreja. Julga, por isso, dever também interessar-se de modo particular pela reforma e incremento da Liturgia. (CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art. 1).

A diminuição da atividade de órgão de tubos pelas determinações do Concílio se revelou insipiente ainda por outros motivos. Um deles envolve uma questão cronológica: a utilização dos órgãos eletrônicos já era um fato notório quando o Concílio foi instaurado. Prova disso é que, em 1949, Furio Franceschini, que trabalhou como Mestre de Capela da Catedral de São Paulo entre 1908 e 1976, escreveu uma série de cinco artigos manifestando seu descontentamento quanto à utilização dos órgãos eletrônicos “que já surgiam em sua época” (ZACHARIAS, 2001, p.5).

[O] verdadeiro órgão litúrgico, instrumento tradicional, de tubos sonoros e que realmente tem o direito de ser denominado “órgão”, o instrumento por excelência. Penaliza constatar que este nome, hoje em dia, não raro é usurpado por outros diferentes instrumentos, geralmente de tipo eletrônico, que debalde se esforçam em competir com o órgão tradicional, litúrgico ou de concerto. (FRANCESCHINI, 1949, p. 41)

Se os protestos publicados por Franceschini datam de 1949, ou seja, dezesseis anos da finalização do Concílio, como responsabilizar este evento pela diminuição da atividade de órgão de tubos e pelo incremento da utilização do órgão eletrônico nas igrejas? Ou seja, quando o Concílio foi instaurado, a utilização de órgãos eletrônicos em igrejas católicas já era comum a ponto de ser considerada por alguns, como é o caso de Franceschini, um problema. Além do mais, o referido Documento não excluía o uso do órgão de tubos - pelo contrário, o exaltava - e muito menos tornava obrigatório o emprego de outros instrumentos. É provável que a intenção do Concílio ao fazer tais determinações, tenha sido apenas a de dar aval, de legalizar uma prática que já se verificava comum. Nesse caso, o verbo “poder”, utilizado no artigo 120, teria um sentido distinto de “autorizar”, tratando antes, de confirmar a utilização do artefato na liturgia. Assim, através do Concílio, o uso do órgão eletrônico foi abençoado pela Igreja.

Tenha-se em grande apreço na Igreja latina [leia-se Europeia] o órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de dar às cerimônias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus. *Podem* utilizar-se no culto divino outros instrumentos, segundo o parecer e com o consentimento da autoridade territorial [...].

(CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA, art. 120. grifo meu).

A tentativa de explicar a diminuição da atividade organística de tubos pelas determinações do Concílio enfrenta outro obstáculo na medida em que a decisão implica em dotar a Igreja do controle absoluto quanto aos rumos das práticas sociais. Onipotente, à Igreja caberia o poder de inserir o órgão de tubos na cultura brasileira e, posteriormente, excluir o instrumento segundo seus próprios interesses.

Independentemente da força pela qual o modelo religioso foi aqui imposto como produtor de sentido e legitimador da prática musical organística, há que se considerar o espaço próprio que o fenômeno da recepção guarda para si. Esta recepção pode oferecer resistência, pois, “existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações” (CHARTIER 1992, p. 4). Considerando o elevado percentual de negros, índios, e descendentes na população brasileira deste período, o órgão se estabeleceu já desde os primórdios da colonização como instrumento importante na tarefa de dominação portuguesa além de se constituir como um utensílio cultural completamente apartado da realidade da vida cotidiana que aqui se estabelecia. Ocupasse a arte organística lugar importante na vida cultural da cidade, mantivesse o órgão de tubos e suas músicas um nível razoável de apreço manifestado por uma inserção social mais profunda, tivesse o artefato sido reconhecido como parte importante nas atividades culturais brasileiras, talvez a história a ser contada fosse outra. A prática social colocou em cheque o lugar e a função do órgão de tubos ao mesmo tempo em que o instrumento perdia, de fato e de direito, com as determinações do Concílio Vaticano II, seu principal protetor, a igreja católica.

3.4 Lutas de representação entre a igreja católica e o campo erudito

A ligação da atividade organística em solo brasileiro às demandas religiosas pouco se modificou com a fundação do primeiro curso de órgão do Brasil, em 1890, no Instituto Nacional de Música. Não obstante Émile Lamberg tenha sido nomeado no mesmo ano para o cargo de professor de órgão, o Instituto não contava em suas instalações com um instrumento. Por isso, o docente nomeado foi imediatamente incumbido “de adquirir partituras e livros para o arquivo e a biblioteca do Instituto” (PEREIRA, 2007, p. 86). Ele também foi encarregado “de acompanhar a construção do órgão” da firma Sauer comprado com dinheiro doado por

Leopoldo Miguez, então diretor do estabelecimento (PEREIRA, 2007, p. 86). Sem ter cumprido sua missão, Lamberg foi exonerado do cargo em 1892 por não prestar contas “nem da incumbência de acompanhar a construção do órgão, nem da de adquirir partituras e livros para o arquivo e a biblioteca do Instituto” (PEREIRA, 2007, p. 86). Além disso, o professor também foi “responsabilizado por desfalque nos cofres públicos” e ainda de deixar “de enviar, de Berlim, as plantas para a montagem do órgão”. (PEREIRA, 2007, p. 86). Em 1894 Alberto Nepomuceno foi nomeado como professor de órgão *in absentia*, visto que se encontrava na Europa, uma viagem da qual retornou somente em agosto do ano seguinte. Foi então que, cinco anos após a instalação do curso, que o Instituto pôde contar por primeira vez com professor e instrumento, simultaneamente.

Em fevereiro do ano seguinte Leopoldo Miguez elaborou relatório conclusivo de sua viagem feita à Europa em 1896 cujo propósito tinha sido estudar a organização dos conservatórios de música do Velho Continente. No documento, Miguez afirmou ter encontrado muitos pontos positivos nas instituições europeias, mas lamentava a impossibilidade de qualquer tentativa de aqui aplicá-los devido a importantes entraves os quais julgava necessário modificar urgentemente. Eram estes “a inferioridade do nosso meio artístico, devido à falta de um teatro lírico e de teatros nacionais convenientemente subvencionados pelos poderes públicos, e à completa *indiferença do clero pela música religiosa*” (*apud* PEREIRA, 2007, p.128, grifo meu). A menção de Miguez à música religiosa era parte de uma campanha em prol da reforma da música sacra, iniciada em 1895 pelo então crítico musical do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, José Rodrigues Barbosa. Ele, Barbosa, apontava a necessidade “de ser criada uma sociedade que desse à música de igreja seu verdadeiro caráter, afastando-a dos compositores sinfonistas e profanos” (PEREIRA, 2007, p. 129). Em apoio a esta campanha veio Alberto Nepomuceno (professor de órgão do Instituto), que endereçou ao crítico quatro cartas que foram imediatamente publicadas na coluna que o jornalista mantinha no Jornal do Comércio. Dizia Nepomuceno em sua primeira carta a José Rodrigues Barbosa¹⁰² que

“[...] a cruzada é santa e nós temos ao nosso lado todos aqueles que desejam ver a religião servida, os crentes, purificados os templos, e o anjo tutelar da música sacra aparecer-nos envolvido em uma alva purificada, e não como nos aparece agora, como um sacrário profanado.” (*apud* PEREIRA, 2007, p. 130).

¹⁰² Em carta publicada pelo Jornal do Comércio, 7 de outubro de 1895, em seção intitulada “Teatros e Música – Música Sacra”.

Nepomuceno também afirmava, em sua última missiva, a condição indispensável na realização e no reconhecimento da arte religiosa: a “de ser crente”. Também mencionava a citação do Regulamento para a Música Sacra, na qual o papa Leão XIII “condenava a música que distrai o crente do ofício divino”. (*apud* PEREIRA, 2007, p. 130). O cerne da questão residia no que se considerava como a “decadência dos serviços musicais nas igrejas do Rio de Janeiro”, (AZEVEDO, 1956, p. 41), uma decadência originada pela “presença considerada equivocada de elementos musicais emprestados da lírica italiana” (VERMES, 2000). Era a música de teatro que entrava na igreja e que se havia de expurgar (VERMES, 2000). Na mesma série de cartas, enviadas ao Jornal do Comércio em outubro de 1895, Nepomuceno escreveu:

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos oficiantes a sinfonia do "Guarani" ou "Cheval de Bronze" ou "Pique Dame" ou "Zigeunerbaron" ou "Bocaccio", etc... etc ...

É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos *couplets* mais sugestivos da mais sugestiva revista de fim de ano; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheçam seu "ofício". (*apud* VERMES, 2000)

Infrutífero, o movimento não surtiu efeito junto às altas esferas eclesiásticas de forma que, em meados de 1897, seus articuladores publicaram um artigo no Jornal do Comércio, queixando-se que, “infelizmente, porém, só houve silêncio da parte dos maiores da Igreja” (Jornal do Commercio, Theatros e Música, 06/01/1897 *apud* PEREIRA, 2007, p. 131).

Em 1897 a campanha tomou outra vez impulso com a nomeação do novo arcebispo, D. Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti e com a adesão do Centro Artístico, formado de intelectuais. O objetivo do Centro era o de “agir, (...) em benefício da elevação e da dignidade das artes no Brasil, sem nenhuma outra preocupação que não a da pureza e a da grandeza do ideal artístico” ¹⁰³. O novo arcebispo nomeou uma comissão a título de que esta preparasse um projeto de restauração da música sacra. No ano seguinte, em 1898, foi aprovado o “Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro”, elaborado pelo próprio Nepomuceno o qual incluía parâmetros para a utilização do órgão. Dizia Nepomuceno no segundo artigo:

A música figurada para órgão deve corresponder à índole ligada, harmônica e grave do dito instrumento. A instrumental deve sustentar decorosamente o

¹⁰³ Parágrafo 1º do Estatuto do Centro Artístico, aprovado em 12/10/1897, elaborado pela comissão composta por Rodrigues Barbosa, relator, e Coelho Netto. (*apud* GOLDBERG, 2004, p.8)

canto e não oprimi-lo, abafá-lo com fragores; os interlúdios de órgão ou sinfônicos devem ser originais e corresponder à seriedade da sagrada liturgia. (GOLDBERG, 2004, p. 9)

E, a seguir, no parágrafo único:

É proibido improvisar a fantasia no órgão a quem não o saiba fazer convenientemente, isto é, de modo a respeitar não só as regras da arte musical, mas àquelas que tutelam a piedade e o recolhimento dos fiéis. (GOLDBERG, 2004, p. 10)

A conclusão da elaboração do Projeto foi amplamente elogiada pelos jornais cariocas e “a vitória contra a profanação musical dos templos parecia próxima”. (GOLDBERG, 2004, p. 9). Contudo, para sua implementação, restava ainda a aprovação do arcebispo, o que não ocorreu. Enfrentando muitos problemas devido à separação entre Igreja e Estado, a Igreja Católica via-se em um ambiente hostil, necessitando “reconquistar seu espaço e expandir sua frente de ação”. (GOLDBERG, 2004, p. 12). Aparentando desinteresse em levar adiante uma campanha iniciada por intelectuais católicos, republicanos e liberais, a Igreja, na verdade, reagia a um movimento originado fora de seus domínios (GOLDBERG, 2004).

O Instituto Nacional de Música, criado por decreto como lei instituída, “converter-se-ia no centro de poder dessa República Musical que se formava, campo privilegiado em torno do qual seriam travados seus maiores embates políticos, ideológicos e estéticos” (PEREIRA, 2007, p. 67). A questão da reforma da música sacra serviu como fulcro da luta de poder entre dois campos, o campo cultural, representado pela vertente intelectual emergente em uma República recém- instaurada, e o campo religioso, por outro, com uma Igreja possivelmente em crise, buscando (re) definir suas fronteiras, ameaçadas pelo crescente laicismo da cultura. Sob um pretexto sacro-santo, travava-se uma batalha pela delimitação e monopólio do exercício da competência legítima. Enquanto o campo intelectual pressionava, tentando trazer para si o poder de regulamentar as condições de produção e critérios de avaliação da música – artística –, a Igreja lutava silenciosamente mantendo uma atitude reservada. Como campo de poder com pretensões à posse da hegemonia na esfera intelectual e artística o campo cultural se opunha às instâncias religiosas reclamando seu direito a legislar de acordo com seus próprios interesses.

É provável, contudo, que tanto o interesse da igreja católica quanto o dos intelectuais no movimento de restauração da música sacra fosse alavancado por outras razões. No caso da Igreja, é possível que sua participação no referido projeto não passasse de pretexto, constituindo-se apenas como uma manobra de sobrevivência (VERMES, 2000), pois,

para fazer frente aos problemas que [a Igreja Católica] enfrentava, importava ser necessário manter-se próxima dos fiéis e aumentar seu número; conseqüentemente, qualquer interferência drástica na música dos cultos poderia representar um afastamento maior destes. (GOLDBERG, 2004, p.13).

Em contrapartida, como afirma Vermes (2000), o empenho dos círculos intelectuais apontava antes para o interesse no monopólio da ocupação de uma área profissional promissora (PEREIRA, 2007, p.129) do que uma atitude motivada por uma religiosidade sincera.

Foi somente em 1921 que a Igreja veio a se manifestar enfaticamente sobre a questão da música sacra por intermédio de uma circular emitida pelo Monsenhor Vigário Geral do Arcebispado do Rio de Janeiro. A carta levava em conta as orientações dadas pelo Papa Pio X no *Motu Proprio* publicado em 1903 que condenava os abusos cometidos no canto e na música sacra, “um dos [abusos] mais comuns, dos mais difíceis de desarraigar” (PIO X, 2005, p. 13). Esse documento promulgava ao mundo católico reformas sob a forma de “*Instructionis de musica sacra*” e definia, entre outras coisas,

[...] restabelecimento do canto gregoriano, colocando-o como padrão de medida da “propriedade” ou “impropriedade” de outras práticas ou estilos. Daí resultou não apenas a promoção do estilo antigo [...] e o banimento das práticas “pró-operísticas” na música litúrgica, mas a definição do instrumental permitido e proibido. (BLANCO, 2004, grifos do autor)

Se a vida intelectual e cultural se desvencilhou paulatinamente do jugo da aristocracia e da Igreja rumo à autonomia, (BOURDIEU, 2005), a situação das atividades organísticas enquanto manifestação artística parece ter caminhado na contramão desta tendência. Por sua condição de imanência ao âmbito religioso, evidenciada não apenas por sua ligação física, mas também, e, sobretudo, funcional, a necessária ruptura do vínculo das atividades correlatas ao órgão de tubos com o mecenas - a Igreja - não se verificou. Não obstante o Instituto Nacional de Música se constituísse como instância de produção e consagração de bens simbólicos, a legitimação da arte organística não pôde romper seus laços com a esfera do campo religioso, local onde suas normas de produção e seus critérios de avaliação continuaram sendo definidos e valorizados.

Em Bourdieu o conceito de autonomia diz respeito à delimitação de competências, competência, ainda segundo o autor, sendo definida como demarcação de uma alçada (BOURDIEU, 2004a, p.120). A aplicabilidade desses conceitos à prática organística se

verifica, pois sua regulação é disputada por dois campos que reivindicam para si a posse do capital e das regras do jogo – do fazer musical organístico.

Em inúmeras de suas obras, Bourdieu fez questão de enfatizar que os espaços sociais possuem um caráter relativamente autônomo. Tal relatividade consiste no fato de que os campos, ainda que autônomos, se interpenetram, se inter-relacionam (BOURDIEU, 2004b e BOURDIEU, 2004d). A condição de relativa autonomia (BOURDIEU, 2005), não se manifesta igualmente, pois a possibilidade de governar-se por si mesmo varia de um campo a outro e se revela através da maneira pela qual pressões externas atuam no interior dos espaços sociais e de como estes reagem a tais pressões (BOURDIEU, 2004b). Quanto maior o grau de autonomia de um campo mais resistente ele será a interferências externas. O contrário também se verifica, pois, quanto menor sua autonomia, mais vulnerável o campo estará a pressões vindas de fora. (BOURDIEU, 2004b). Dado que, por definição, os campos sempre estão sujeitos a leis exteriores a si próprios, a questão principal no caso específico deste trabalho reside em investigar em que medida a os espaços religioso e erudito se pressionam mutuamente e como esse fenômeno afeta a prática organística.

3.5 Conflitos de interesse entre a igreja católica e o campo artístico

Enquanto a primazia da forma e do modo de representação tornou-se condição *sine qua non* na construção da autonomia do campo cultural, (BOURDIEU, 2005, p.110) a expressão mais específica da legitimação da arte sacra – por conseguinte da arte organística enquanto prática realizada no âmbito religioso – se encontrava na valorização de sua função e do objeto que representa.

A música sacra, como parte integrante da Liturgia solene, participa do seu fim geral, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis. [...] Por isso, a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a santidade e a delicadeza das formas, de onde resulta espontaneamente outra característica: a universalidade. (PIO X, 2005, p. 15)

Depois do Motu Proprio de Pio X e antes do Concílio Vaticano II de 1963 a Igreja promulgou ainda três documentos, os quais de uma forma mais ou menos explícita, exortavam os fiéis às mesmas questões. Em 1928, Pio XI fez publicar a Constituição

Apostólica *Divini Cultus*, documento que mencionava elogiosamente os resultados obtidos com a promulgação do *Motu Proprio*, escrito 25 anos antes:

Em toda parte em que aquelas prescrições foram praticadas [...] começou a florescer o espírito religioso; [...] Coisa que nós mesmos experimentamos com alegria, quando, no primeiro ano do nosso pontificado, um enorme coro de clérigos de várias nações nobilitou, com o canto gregoriano, a Liturgia solene que celebramos na basílica vaticana. (PIO XI, 2005, p. 27)

Contudo, o documento ainda se mostrava reticente quanto à abrangência do mesmo:

É, porém, de lastimar que em alguns lugares aquelas leis sapientíssimas não tenham sido plenamente executadas. [...] Sabemos perfeitamente que a miúdo repetiram alguns que não estavam sujeitos a tais leis [...]. De outros, sabemos que a princípio obedeceram a elas, mas pouco a pouco cederam com indulgência àquele gênero musical que se deve intransigentemente eliminar dos templos. De outros lugares, enfim, sabemos que, principalmente em comemorações centenárias solenes de músicos ilustres, acharam pretexto para executar no templo certas obras que, embora célebres, não convinham à santidade do lugar e da Liturgia sagrada, e jamais deveriam ser ouvidas nas igrejas. (PIO XI, 2005, p. 27-28).

Alguns anos depois, em 1955 e 1958, o papa Pio XII, aprovou a *Encíclica Musicae e Sacrae Disciplina* e a *Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia*, respectivamente. Uma das particularidades do primeiro destes documentos é que ele define arte, bem como a função do artista através da menção da sujeição desta atividade, como uma prática cuja finalidade última é o louvor e glória a Deus. Neste documento, o de 1955, lemos que:

A ninguém, certamente, causará admiração o fato de interessar-se tanto a Igreja pela música sacra. Com efeito, não se trata de ditar leis de caráter estético ou técnico a respeito da nobre disciplina da música; ao contrário, é intenção da Igreja que esta seja defendida de tudo que possa diminuir-lhe a dignidade, sendo, como é chamada a prestar serviço num campo de tamanha importância como é o culto divino. (PIO XII, 2005, p.42)

O interessante na pronúncia que a Igreja faz através desse documento é que ela pretende legitimar a atividade artística em geral, e não apenas a que ocorre no âmbito religioso. O artigo II 9 e 10, intitulado “A liberdade do artista deve estar sujeita à lei divina”, trata da interpenetração dos campos, ao afirmar que a arte sacra e arte secular são regidas pelas mesmas leis e normas:

9. [...] dizem eles [alguns artistas] que a inspiração artística é livre, que não é lícito subordiná-las a leis e normas estranhas à arte, sejam elas morais ou

religiosas [...]. 10. [...] é suscitada uma questão [...] que não pode ser resolvida com argumentos tirados da arte e da estética, mas que [...] deve ser examinada à luz do supremo postulado do fim último [...] que é Deus [...]. Com essa lei eterna e imutável fica estabelecido que o homem e todas as suas ações devem manifestar, em louvor e glória do Criador, a infinita perfeição de Deus e imitá-la tanto quanto possível. [...] Portanto, também a arte e as obras artísticas devem ser julgadas com base na sua conformidade, com o fim último do homem; [...] Razão pela qual, a conhecida expressão “a arte pela arte” - [...] ou não tem valor algum, ou importa grave ofensa ao próprio Deus. (PIO XII, 2005, p. 42-3).

Considerando as pretensões do documento em disciplinar a música sacra, a *Encíclica Musicae e Sacrae Disciplina* apresenta um teor bastante invasivo, porque se imiscui nas questões controladas por outros campos. Isto fica patente quando a Encíclica pretende desautorizar a atividade artística que não se desenvolva segundo suas normas. Numa tentativa de reter ou de retomar um controle outrora quase que absoluto, o documento afirma “a [...] conhecida expressão ‘a arte pela arte’ [...] ou não tem valor algum, ou importa grave ofensa ao próprio Deus, criador e fim último.” (PIO XII, 2005, p. 43).

O documento de 1958, um tanto pouco mais amplo que o anterior, avança um pouco mais nessa direção ao fornecer detalhes a respeito de alguns dos gêneros da música sacra e legislando a respeito de sua utilização. Dentre os seis gêneros ali listados encontram-se o canto gregoriano, a polifonia sacra, música sacra moderna, a música sacra para órgão, o canto popular religioso e a música religiosa (INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 2005, p.67). De imediato chama a atenção que essa categorização não inclui a “música litúrgica” o que poderia ser interpretado como um indicador que música litúrgica e música religiosa foram tomadas como sinônimos. Contudo tal hipótese se inviabiliza uma vez que o documento prossegue afirmando que a música religiosa “deve merecer grande apreço e ser convenientemente cultivada [...] embora *por seu caráter peculiar não* possa ser admitida nos atos litúrgicos” (INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 2005, p. 85, grifo meu). Em Gelineau (1968) encontramos que *música sacra* se constitui como uma expressão genérica que abrange duas categorias principais: a música litúrgica e a música religiosa. “Nem toda música sacra é litúrgica”, ele diz, “mas somente aquela que a Igreja *admite* de direito e de fato na celebração do seu culto público e oficial, no que consiste estritamente a liturgia” (GELINEAU, 1968, p. 74, grifo meu). A música religiosa, por outro lado e ainda segundo o mesmo autor, seria aquela que, mesmo se prestando à expressão do sentimento religioso, não foi admitida pela Igreja como parte integrante da liturgia (GELINEAU, 1968, p.76). Música religiosa é “música que [...] procura despertar sentimentos religiosos”, mas que deve ser admitida em locais próprios, como são “os auditórios destinados

às sessões musicais ou os salões feitos para espetáculo ou reuniões, *mas não as igrejas consagradas ao culto de Deus*” (GELINEAU, 1968, p. 76, grifo meu). Tanto música litúrgica quanto a música religiosa se irmanam no fato de que ambas se definem antes por sua função estipulada pela Igreja, do que por sua forma, uma prioridade que é característica dos princípios fundamentais que regem o estabelecimento e a manutenção da autonomia do campo cultural (BOURDIEU, 2005).

Ora, por tudo isso e também porque anuncia a existência de uma música religiosa que deve sobreviver fora de seus ambientes, a Igreja, enquanto instância de produção e consagração de bens simbólicos travava uma luta de forças com as esferas culturais. Isso ocorria, entre outras coisas, porque, a partir de uma autoridade que não propriamente cultural, a Igreja reivindicava o direito de legitimar práticas artísticas (BOURDIEU, 2005, p.99). Essas pretensões extrapolavam até mesmo o espaço religioso em si, uma vez que o documento de 1958, “Instrução da Sagrada Congregação dos Ritos”, abria exceção para utilização do templo no caso de inexistência de auditório adequado para a prática da música religiosa. Estabelecia, contudo, o cumprimento de algumas condições, como por exemplo, a prestação de contas a respeito do “tempo do concerto, o tema da obra, o nome dos mestres (do organista e do mestre do coro) e dos artistas” (INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 2005, p. 86)

As recomendações presentes nesses três últimos documentos – de 1928, 1955 e 1958 – foram dirigidas não apenas ao uso do órgão, mas, também a outros instrumentos autorizados à participar da prática musical, litúrgica e religiosa, como é o caso dos instrumentos de cordas tocados com arco¹⁰⁴. Contudo, há que se considerar que estas medidas legisladoras interferiram mais significativamente na atividade organística do que na prática dos demais instrumentos. Estes últimos, além de mencionados com uma frequência muito reduzida nos documentos religiosos já se haviam consolidado no campo de produção erudita com existência e propósito assegurados como partícipes da produção de obras “puras e abstratas”¹⁰⁵. Estes instrumentos não dependiam mais da autenticação do campo religioso, o que não se podia afirmar do órgão.

Por outro lado, usufruindo do seu poder de consagrar e propondo-se como instância reguladora do fazer organístico, a Academia, se apresentava como concessora oficial de

¹⁰⁴ “Nas ações litúrgicas [...] também outros instrumentos musicais – principalmente os de corda, tocados com arco – podem ser usados juntamente com o órgão ou não, para músicas ou acompanhamento do canto” (INSTRUÇÃO DA SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS, 2005, p. 89-90).

¹⁰⁵ Bourdieu afirma que “as obras produzidas pelo campo de produção erudita são obras ‘puras’, ‘abstratas’ e esotéricas” (BOURDIEU, 2005, p. 116).

diplomas, uma entre as diversas formas possíveis de distinção e poder dentro do campo de produção erudita (BOURDIEU, 2005). O diploma é uma declaração oficial que atesta o direito do indivíduo ser chamado “organista”, já que, como quer fazer crer o campo intelectual, adquiriu a necessária e indispensável competência artística. Essa capacidade se define como:

o conhecimento prévio dos princípios de divisão, propriamente artísticos, que permitem situar uma representação, pela classificação das indicações estilísticas que ela contém, entre as possibilidades de representação que constituem o universo artístico (BOURDIEU, 2007, p. 73).

Os documentos citados, firmados pela igreja católica, acabaram por sinonimizar arte como música sacra. Eles instruíram sobre a utilização dos instrumentos, em particular do órgão de tubos, e deliberaram sobre as práticas e os pré-requisitos indispensáveis ao organista. Através deles, a Igreja legislou explicitamente sobre o fazer organístico. E, o fato das instâncias religiosas reivindicarem para si uma competência artística fundada nos valores eclesiais contribui para a exacerbação dos problemas relativos à falta de autonomia que o campo erudito enfrenta. Mais do que isso, ao exercer autoridade sobre a atividade artística de órgão, o campo religioso investe contra a autonomia do campo artístico. Por outro lado, a necessária harmonia entre a concepção de arte sacra com o interesse religioso encontra consonância em valores como pureza, santidade, amor e lealdade a Deus. Estes valores, tão imprescindíveis na justificação e existência do campo religioso, se posicionam como elementos estranhos - alguns deles até mesmo antinômicos - ao campo intelectual. Este, por sua vez, mantém seus próprios princípios reguladores, os quais são redutíveis a princípios estilísticos e técnicos (BOURDIEU, 2005, p. 110).

Tendo em conta a posição hegemônica da Igreja quanto ao monopólio da atividade organística, pode-se dizer que a validade da competência oferecida pela instituição cultural oficial foi, - e ainda parece ser - de pouca aplicabilidade dentro do espaço onde a prática organística ocorre de fato. Contudo, os efeitos da inutilidade dos valores e princípios de um campo a outro diferem sobremaneira. Assim, se, por um lado, o amor a Deus bem como o desejo de melhor lhe servir não se constituem, em princípio, uma contradição aos valores do campo intelectual, a recíproca não se verifica. A priorização da forma e da técnica no fazer musical organístico, condição imprescindível de excelência no campo intelectual, pode se constituir como um obstáculo na concretização dos planos de expansão da Igreja aos povos das novas terras.

Há que se frisar, ainda, que em nenhum momento a celeuma entre academia e igreja envolveu o questionamento do próprio local de funcionamento do órgão, tanto é assim que a igreja continua sendo o local mantenedor da atividade organística, sem que os ambientes culturais, propagadores oficiais de cultura, tenham requerido para si essa tarefa abastecendo seus espaços com estes instrumentos.

3.6 Órgão nos templos anglicanos e luteranos

O motivo pelo qual tudo o que foi dito até o momento acerca do campo religioso teve a igreja católica como pano de fundo se deve a uma questão de clareza. O estabelecimento das atividades protestantes no Brasil em caráter permanente¹⁰⁶ ocorreu de maneira distinta ao da igreja católica, única religião permitida e oficialmente praticada desde a chegada dos portugueses até o início do século XIX. Em 1810 estabeleceu-se a primeira igreja protestante em solo brasileiro, quando os anglicanos¹⁰⁷, foram beneficiados pelo tratado firmado entre Portugal e Inglaterra que lhes permitiu realizar seus cultos de maneira restrita (MENDONÇA&VELASQUES, 1990). Logo vieram os luteranos, incentivados pela política de imigração instituída por D. Pedro I que prometia aos colonos “a liberdade de trazerem consigo seus pastores cujos salários seriam pagos pelos fundos reais” (HAHN, 1989, p.85).

Depois de duas tentativas fracassadas – protestantes franceses se estabeleceram no Rio de Janeiro entre 1555 e 1560 e protestantes holandeses se estabeleceram no Nordeste entre 1630 e 1654 – a tradição protestante finalmente inseriu-se no Brasil no começo do século XIX. Seu primeiro impulso foi basicamente de natureza imigratória e decorreu da abertura dos portos brasileiros ao comércio inglês (1810) e do incentivo governamental à imigração europeia – particularmente alemã – poucos anos depois. Assim, nos limites da tolerância a cultos não católicos estabelecida pela Constituição de 1824, instalaram-se no Brasil anglicanos, episcopais (anglicanos norte-americanos) e, em número muito maior, luteranos.

¹⁰⁶ Essa especificação histórico-política se faz indispensável. Braga (1961, p.73) relembra que coube a Maurício de Nassau “dois séculos antes, (séc. XVII), por ocasião de sua permanência no Nordeste brasileiro, haver mandado construir um grande templo evangélico em plena cidade de Maurícia, além das igrejas católico-romanas que, nesse período, foram adaptadas ao Culto Reformado”. Foi assim que, ainda segundo Braga (1961), “Recife possuiu, além da Igreja Holandesa, a Inglesa e a Francesa” (p.55), tendo todas elas, contudo, devido a problemas políticos, uma existência apenas temporária (BRAGA, 1961, p. 73).

¹⁰⁷ Embora o surgimento da igreja anglicana seja resultante da Reforma Religiosa, a “ala propriamente dita anglicana recusa o título de protestante” (MENDONÇA, 2007, p. 50). É por isso que Mendonça (2007) sugere a possibilidade de incluir o anglicanismo em um conceito generalizante de “não católicos”. Contudo, visto que o mérito dessa discussão foge completamente ao escopo do trabalho que ora se apresenta, optei, para fins de simplificação, manter o anglicanismo dentro da categoria “protestante”.

As igrejas anglicana e luterana compõem a categoria denominada “protestantismo de imigração” (MENDONÇA, 2005), que se define pelos grupos que aqui aportaram por motivos outros que não religiosos¹⁰⁸.

Enquanto constituídas por estrangeiros a função das igrejas protestantes anglicana e luterana era a de atender os imigrantes ingleses, no caso da primeira, e alemães e suíços, no caso da segunda. Sendo assim, os integrantes destas igrejas eram donos de uma bagagem cultural europeia, o que incluía o costume de utilizar e de ouvir o órgão de tubos nos serviços religiosos. Essa característica operou influência decisiva na inserção do órgão de tubos daquelas igrejas.

Braga (1961) informa que a Igreja Anglicana do Rio de Janeiro, a primeira a ser beneficiada pelo Tratado, possuía “órgão de tubos desde o início” (p. 73). As igrejas luteranas também manifestaram seu apreço pelo instrumento, pois, seus primeiros templos fundados no Brasil se empenharam na aquisição de órgãos de tubos. As duas igrejas luteranas pioneiras no Brasil foram formadas pelos colonos alemães, cujos membros já chegaram ao Brasil acompanhados de seus respectivos pastores (BRAGA, 1961). Estas foram as igrejas de Nova Friburgo (Rio de Janeiro), fundada em 1824, e a de São Leopoldo (Rio Grande do Sul), fundada em 1824 que tiveram que esperar em torno de um século até que pudessem adquirir seus instrumentos, o que só aconteceu em 1952 e em 1911, respectivamente. Já a igreja luterana do Rio de Janeiro, quarta igreja protestante no Brasil, fundada no século XIX, adquiriu seu primeiro órgão de tubos em 1845, ano da conclusão do templo. O instrumento, inaugurado em 1853, foi substituído em 1923 por outro que esteve em uso até 1925, quando um incêndio destruiu o templo. A igreja, quase que imediatamente, adquiriu seu terceiro órgão de tubos, que foi inaugurado em 1928 (BRAGA, 1961). É esse o instrumento que se mantém em uso até hoje. Braga descreve assim a respeito da abundância de órgãos de tubos em muitas igrejas luteranas do sul do país:

em várias dessas igrejas sulinas encontram-se bons órgãos de tubos de procedência alemã, como acontece, entre muitas outras, na Comunidade Evangélica de Estância Velha (cujo órgão, instalado em 1858 é o mais antigo de que se tem notícia nas igrejas evangélicas do Sul); na Comunidade Evangélica de Lomba Grande (onde o instrumento funciona há quase cem anos); na Comunidade Evangélica de São Miguel de Dois Irmãos (órgão

¹⁰⁸ Mendonça (2005) também inclui nessa categoria os confederados norte-americanos, que, imediatamente após a Guerra Civil norte-americana se estabeleceram principalmente em Santa Bárbara, São Paulo. Esse grupo, formado por protestantes de quase todas as denominações norte-americanas, fundaram uma igreja na cidade de Americana. Embora a meta dos confederados não fosse a de fazer missões, indiretamente, este objetivo se estabeleceu porque alguns dos pastores que vieram atendê-los desenvolveram atividades missionárias entre os brasileiros.

instalado em 1862); [...] na Matriz Evangélica de Pôrto Alegre [...] inaugurado em 185: [...] na Comunidade Evangélica de Santa Cruz do Sul (órgão inaugurado em 1887; [...] na Igreja de Cristo da Comunidade Evangélica de São Leopoldo, [...] instalado em 1911 [...] na Comunidade Evangélica de São Miguel, [...] inaugurado em 1928 [...], na Paróquia de Ibirubá [...], inaugurado em 1952). (1961, p. 84)

A autora menciona, ainda, a existência de outros órgãos de tubos de fabricação nacional, como os da “Igreja Evangélica dos Três Santos Reis, em Hamburgo Velho [...] inaugurado em 1932 [...] e em Lajeado” (BRAGA, 1961, p. 85).

O órgão de tubos se manteve como referência europeia na atividade musical das igrejas protestantes de imigração no Brasil (anglicana e luterana), de forma que mesmo aquelas igrejas que não puderam obter o instrumento desde o início de seus trabalhos, acabaram por fazê-lo assim que as circunstâncias o permitiram.

Se a utilização importante do órgão de tubos pelos protestantes de imigração pode ser encarada como fruto da continuidade de uma prática culturalmente estabelecida, o mesmo não pode ser dito sobre as outras igrejas protestantes que se instalaram no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. No caso das igrejas congregacionais, metodistas, presbiterianas e batistas a presença de um órgão acústico, ainda que num momento posterior, se constituiu como um episódio raro.

3.7 Música dos protestantes de vocação missionária: o livro de Braga

Em meados do século XIX começaram a chegar ao Brasil missionários vindos, principalmente, dos Estados Unidos. Foi a partir de então que começou a se estabelecer uma frente de trabalho batista, congregacional, episcopal, metodista e presbiteriano que tinha como propósito primordial a evangelização do povo brasileiro. Estas compuseram o bloco de igrejas pertencentes ao que hoje se denomina “protestantismo de missão”, conforme explica Mendonça:

a população brasileira só foi diretamente afetada pela presença de cristãos não católicos quando começaram a chegar ao Brasil, nos anos 1850, os primeiros missionários protestantes que vieram com a finalidade explícita de propagar sua fé. Esse segundo impulso responde pela inserção no país do que chamamos aqui “protestantismo missionário”. Através deles instalaram-se no Brasil a Igreja Congregacional, a Presbiteriana, a Metodista, a Batista e a Episcopal. (1990, p. 12, grifos do autor).

A atividade musical nos cultos protestantes dessa época é pouco documentada (DOLGHIE, 2007). Existe, contudo, uma publicação que é considerada referência no assunto (DOLGHIE, 2007), o já mencionado livro de Braga (1961) “Música Sacra Evangélica no Brasil: contribuição à sua história”. A publicação reúne uma quantidade profícua de informações sobre a utilização da música no culto protestante. E, ainda que não fosse o objetivo de Braga, o livro contém uma espécie de inventário dos instrumentos de teclado, utilizados tanto nas incipientes igrejas quanto posteriormente a sua instalação. Observa-se que, na parte do livro referente às igrejas protestantes de vocação missionária, as menções a órgãos de tubos são escassas, embora o contrário se verifique quando se trata de registrar a utilização de harmônios e de órgãos eletrônicos nestas instituições. Há que se frisar que as menções feitas a órgãos eletrônicos são relativas a um período que se inicia em meados do século XX, época em que começaram a ser produzidos.

Assim ocorreu com a primeira igreja congregacional, formada em julho de 1858, no Rio de Janeiro. Braga (1961), que era adepta dessa fé, não obstante a profusão dos relatos que faz acerca desta denominação, não tece comentário algum sobre a existência de órgão nas igrejas congregacionais da época. Nem mesmo quando descreve a cerimônia de inauguração de um dos importantes templos que a igreja construiu, à Rua Larga de São Joaquim (hoje Avenida Marechal Floriano)¹⁰⁹. A primeira referência e, aliás, única, encontrada em sua obra a esse respeito é aquela que dá conta da aquisição de um harmônio: “Foi no pastorado (1917-1924) do Rev. Francisco Antônio de Souza que esta Igreja adquiriu um excelente harmônio europeu” (BRAGA, 1961, p. 117).

No capítulo seguinte de seu livro, quando se refere à descrição das atividades musicais nas igrejas presbiterianas, Braga narra o culto solene pela comemoração do 40º. aniversário da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, a primeira no Brasil, realizado em 1902. Ela afirma que os acompanhamentos congregacionais e os solos instrumentais estiveram a cargo da organista Thereza Deslandes (BRAGA, 1961), embora não faça menção à existência de um órgão em seu relato. O mesmo acontece quando afirma que “em 1908, uma das organistas da igreja era Constança Lemos” (BRAGA, 1961, p. 135). É somente mais adiante, ao descrever os músicos atuantes naquela igreja que aparece o nome do instrumento então utilizado: “No pastorado do Rev. Mattathias Gomes dos Santos¹¹⁰, a Igreja Presbiteriana do Rio contou, no

¹⁰⁹ “O novo templo, especialmente construído, possuía uma galeria para o coro. Foi ali que este, cuidadosamente ensaiado, entou as peças litúrgicas adequadas à imponente cerimônia de consagração do santuário” (Braga, p.116).

¹¹⁰ Segundo o site da Igreja Presbiteriana do Rio de Janeiro, hoje denominada Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, o Reverendo Mattathias esteve à frente daquela instituição no período de 1926 a 1947. Disponível em:

setor musical, com a colaboração de Júlio de Oliveira ao harmônio” (BRAGA, 1961, p. 135). A autora relata ainda que “servida nos primeiros tempos por harmônio [...] a igreja possui agora¹¹¹ um órgão *Hammond*” (BRAGA, 1961, p. 135, grifo da autora).

Constam, ainda, outras menções à utilização maciça de harmônios nos cultos das igrejas presbiterianas, como é o caso da Primeira Igreja Presbiteriana em São Paulo – conhecida por Catedral Evangélica de São Paulo – que, fundada em 1865, veio a ter diversos harmônios até o ano de 1956, quando adquiriu um órgão Hammond¹¹².

Braga (1961) se cala quanto à utilização de instrumentos nas primeiras igrejas metodistas fundadas em solo brasileiro, mas relata que o primeiro templo fundado no Brasil, recebeu, dez anos após sua inauguração, a doação de um órgão de tubos da Igreja Anglicana do Rio de Janeiro¹¹³. Ela também informa que, em 1948, a igreja metodista vendeu o dito instrumento devido à impossibilidade financeira para restaurá-lo substituindo-o por um órgão eletrônico.

No capítulo dedicado ao trabalho dos batistas no Brasil, Braga faz apenas três menções sobre a utilização de instrumentos musicais. A primeira delas diz respeito à existência de pelo menos um harmônio na igreja batista em Salvador: “O Rev. W. B. Bagby pregava pela manhã e o ex-padre Teixeira à noite, incumbindo-se Ana Bagby, esposa do primeiro, do acompanhamento dos hinos ao harmônio” (BRAGA, 1961, p. 177). Na outra menção, a autora relata sobre a instalação de um órgão Hammond na Igreja Itacuruçá – localizada no Rio de Janeiro – em 1954 e a aquisição de outro Hammond pela Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro. Contudo, embora Braga (1961) não faça qualquer referência acerca da existência de harmônios nesta última igreja, duas fotos do acervo do Museu da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro comprovam a utilização de pelo menos dois harmônios distintos em seus cultos. Uma dessas fotos foi tomada no templo da Rua de Santana, segundo endereço que a igreja teve e onde esta se reuniu entre os anos de 1894 a 1928 (figura 6).

www.lpc.org.br/noticias/1526-catedral-presbiteriana-do-rio-de-janeiro-completa-150-anos-). Acesso em 12 jul. 2011.

¹¹¹ A referência temporal é a da época da confecção do livro, ou seja, meados do século XX.

¹¹² Kerr (2001) afirma que a Catedral Evangélica de São Paulo adquiriu o órgão Hammond “no início da década de 60” (p. 90).

¹¹³ A igreja anglicana ao receber a doação de um novo instrumento dotado de mais recursos, doou seu antigo instrumento à igreja metodista do Catete.



Figura 6: Templo da Primeira Batista do Rio de Janeiro situado, então, à Rua de Santana, 77, Centro. Ao centro do salão repleto, o pregador. À sua frente, de pé, uma senhora, diante de um harmônio. (Foto cedida pelo Museu da Primeira Batista do Rio de Janeiro).

Tirada na década de 30, a figura 7 mostra outra foto da mesma igreja, então já ocupando templo definitivo à Rua Frei Caneca. Nela é possível visualizar outro harmônio, ao lado de um piano, ambos à frente da nave do templo.



Figura 7: Santuário da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro à Rua Frei Caneca 525. A foto é posterior ao ano 1928, quando a igreja inaugurou esse novo templo. (Foto cedida pelo Arquivo do Museu da Primeira Batista do Rio de Janeiro).

Em 1890, a igreja episcopal iniciou seu trabalho permanente na cidade de Porto Alegre. Hoje conhecida por Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, esta foi a última igreja de vocação missionária a se estabelecer em solo brasileiro¹¹⁴. O livro de Braga (1961) cita nomes de vários organistas que serviram às diversas paróquias, mas, faz referência a apenas a três instrumentos. Sobre o primeiro, Braga (1961) diz: “[...] Dr. Ernesto E. Sawyer e sua Espôsa (*sic*) ofereceram à Igreja Episcopal do Rio Grande (Paróquia do Salvador) um belo órgão.” (p. 202), Como o documento informa que a doação foi realizada em 1893, o instrumento havia de ser de tubos, já que não existiam órgãos eletrônicos à época. O outro artefato sonoro mencionado no livro é um harmônio, propriedade da Paróquia do Redentor no Rio de Janeiro¹¹⁵. O terceiro instrumento que Braga refere (1961) é o da Catedral da Santíssima Trindade, no centro de Porto Alegre. Segundo a autora a igreja, “possui um moderno órgão”, embora ela não entre em detalhes acerca da natureza deste. Considerando que o livro de Braga foi publicado em 1961, e que ela utiliza o verbo no presente do indicativo - “possui” - , nesse caso, o instrumento citado poderia ser tanto de tubos quanto eletrônico. Mas, de acordo com Anne Schneider¹¹⁶, organista, residente na cidade de Porto Alegre e filha de Léo Schneider, que por anos foi mestre de capela da referida igreja, “a catedral tem um eletrônico, e nunca teve um de tubos, mesmo com muita força de alguns membros”.

A finalidade dessa espécie de inventário dos artefatos sonoros de teclado listados por Braga é traçar um panorama de como e com que instrumentos a música começou a ser feita nas igrejas protestantes no Brasil, seja quando da instalação destas, seja ainda em épocas posteriores. Em primeiro lugar o livro mostra que a maioria dos órgãos de tubos instalados no Brasil em igrejas protestantes foram os adquiridos pelas igrejas luteranas do sul do país. Em segundo lugar, a publicação confirma que de fato eram escassos os órgãos de tubos nas igrejas protestantes de origem missionária, ainda mais se pensamos que dos poucos instrumentos existentes, grande parte veio por doação de outras igrejas. A princípio, Mendonça (1990), parece ter opinião distinta, porque, ainda que tomando por base o livro de Braga (1961),

¹¹⁴ De acordo com Mendonça (2005), embora esteja incluída entre as igrejas do chamado protestantismo de missão ou conversão, “não se pode deixar de lado o fato de que, na verdadeira origem, os episcopais anglicanos ligam-se à tradição do anglicanismo precocemente instalado no Brasil ainda no período que antecedeu ao Império” (p. 52).

¹¹⁵ Segundo informa o organista atual da igreja, Antônio Henrique dos Santos, este harmônio foi utilizado por longos anos até que a igreja o substituiu por um órgão eletrônico da marca Wurlitzer, o que também foi substituído mais recentemente por um órgão eletrônico da marca Yamaha. Este último foi ofertado à Igreja Episcopal pela igreja anglicana de Botafogo situada à Rua Real Grandeza.

¹¹⁶ Segundo mensagem eletrônica recebida em 25 de maio de 2012 às 8h18.

afirma que “sabe-se que desde cedo o órgão foi um componente quase obrigatório dos templos protestantes no Brasil.” (MENDONÇA e VELASQUES, 1990, p. 197). Como o livro de Braga demonstra claramente que a obrigatoriedade do órgão de tubos se revelou apenas igrejas luteranas e anglicanas, não se pode desconsiderar a hipótese que ao tecer tal afirmação Mendonça tenha tirado suas conclusões a partir da frequência pela qual Braga fez referência à função de “organista”. Contudo, o termo parece ter sido utilizado para designar genericamente o instrumentista de igreja que fazia uso de um instrumento de teclado.

De fato, um ponto significativo no livro de Braga é a utilização recorrente do termo “organista” para designar o executante tanto do órgão – de tubos ou eletrônico – como também do harmônio. A autora é pródiga em citar nominalmente os músicos das igrejas às quais ela se refere como “organistas”, alguns ainda sendo atuantes à época da publicação do livro. Isso sugere fortemente que ela empregava a denominação “organista” aos músicos que executavam o harmônio.

Não se trata de sugerir que tenha sido de Braga (1961) a iniciativa de aproximar os instrumentos, órgão e harmônio, de forma a tornar viável a utilização de um mesmo vocábulo ao instrumentista que executa um ou outro artefato sonoro. Pelo contrário, pois, parece não existir no Brasil um vocábulo específico para designar o músico que toca harmônio. O musicólogo Dib Francis¹¹⁷ informa que

Em francês usa-se até hoje a designação "harmoniumiste". No Brasil até onde sei o harmônio sempre foi um instrumento de acompanhamento congregacional que infelizmente parece não ter chegado ao patamar de instrumento de concerto, portanto imagino que os "harmonistas" devem ter sempre sido chamados de organistas.

É possível que a palavra “organista” já fosse usada à época para definir o músico executante de instrumento de teclado nos serviços religiosos. Essa é uma possibilidade que contribui para explicar o motivo pelo qual Braga (1961) emprega o termo “organista” na designação dos músicos das igrejas, quer eles tocassem órgãos, quer tocassem harmônios.

Um dos relatos feitos na alvorada do século XX de João do Rio¹¹⁸ fornece um bom exemplo que contribui para corroborar essa hipótese. O texto de João do Rio descreve o que

¹¹⁷ Segundo mensagem eletrônica enviada em 25 de maio de 2012. Dib Francis é professor e pesquisador do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares do CEAM da Universidade de Brasília.

¹¹⁸ João do Rio era o pseudônimo de Paulo Barreto que viveu na virada do século XIX para o XX. Jornalista de destaque e de vanguarda deixou importantes contribuições de valor etnográfico, entre elas, uma série de reportagens acerca das diversas religiões professadas no Rio de Janeiro, na virada do século XX, e que foram publicadas na Gazeta de Notícias em 1900. Trata-se de um livro ímpar, pela quantidade e qualidade das informações de cunho antropológico e sociológico que revela. Luis Martins, na introdução do livro (re)

parece ser o ensaio de um coro já na mencionada Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, acontecimento que ele teria testemunhado presencialmente. Nessa época, a igreja, fundada em 1884, situava-se à Rua de Santana, 77, no centro do Rio de Janeiro. João do Rio assim descreve o que viu quando lá chegou:

O Sr. Soren, o pastor calmo, irrepreensível, parece compreender os que o frequentam, sem esquecer sua missão evangélica. É positivamente o professor. [...] – Vamos mais uma vez, diz ele com um leve acento inglês. Este hino é muito bonito! Cantado por duzentas vozes faz um efeito! [...] A dama, com um ar de bondade indiferente, corre o teclado, acordando no órgão graves e profundos sons que se perdem no ar vagarosamente¹¹⁹. (RIO, 1976, p. 98-9)

E ainda mais adiante: “A organista tocou primeiro a música para que os batistas aprendessem o tom” (RIO, 1976, p. 99). O instrumento ao qual João do Rio se referia era, na verdade, um harmônio, conforme se vê na figura 6. Foi somente em meados do século XX que aquela igreja adquiriu um órgão Hammond, procedente dos Estados Unidos.

O valor do livro de Braga é inquestionável. Contudo ele não esclarece, pelo menos diretamente, a razão pela qual as igrejas protestantes de vocação missionária se desobrigaram da utilização do órgão de tubos em favor do harmônio, e depois, do órgão eletrônico. É preciso, então, que se conheçam as condições e as características particulares sob as quais o trabalho missionário protestante se instalou no Brasil.

3.8 O harmônio na evangelização missionária brasileira

A instalação das igrejas protestantes de vocação missionária ocorreu sob circunstâncias muito particulares. A fundação de cada igreja foi, de maneira geral, contornada por situações nem sempre favoráveis, surgidas a partir de problemas financeiros, logísticos, políticos e até mesmo teológicos. Cada uma dessas situações pode ter contribuído no processo de instalação da atividade musical daquela época.

publicado em 1976 cita Brito Broca que, sobre a obra de João do Rio, diz: “um processo desconhecido de buscar e apresentar a informação, um modo ignorado de impressionar e esclarecer o público. As reportagens causaram sensação e foram lidas com avidez; não faltou quem dissesse que aquilo tudo era fantasia, simples invencionice de um cérebro imaginoso. Editado o livro, foi considerado até um plágio de *Les Petites Religions de Paris*, de Jules Bois. No entanto, parece que, descontando alguns exageros, algumas deformações caricaturais, no fundo tudo era mais ou menos exato.”

¹¹⁹ Esse texto exemplifica também a multifuncionalidade que os pastores das igrejas recém-fundadas exerciam, conforme já foi abordado anteriormente. No caso relatado por João do Rio, o pastor seria, também, o regente do coro.

As igrejas protestantes de missão praticavam igualmente a teologia dos avivamentos inaugurada pelos metodistas norte-americanos não obstante mantivessem seus sistemas organizacionais próprios (MENDONÇA, 1995). O movimento denominado “Grande Despertamento”¹²⁰ havia produzido um “sistema teológico mais ou menos uniforme que se superpunha às particularidades denominacionais” (MENDONÇA, 1990, p. 50). Fundadas pelos missionários norte-americanos, as igrejas protestantes apresentavam características similares, motivo pelo qual seus serviços religiosos se tornaram semelhantes (DOLGHIE, 2007).

Nos primeiros tempos não houve, no Brasil, nenhuma ênfase denominacional. A ideologia da empresa missionária nas igrejas europeias e americanas tendia a ser teologicamente monolítica, o que se constituía numa estratégia [...] seria estrategicamente contraproducente apresentar a pagãos ou a católico-romanos as complicações teológicas de cada tradição denominacional, estabelecendo concorrência que seguramente contribuiria para aumentar a desconfiança dos receptores da mensagem; (MENDONÇA, 1995, p. 191)

O protestantismo de missão assemelhava-se ao protestantismo que prevalecia na Inglaterra e Estados Unidos (MENDONÇA, 1990) que tinha, desde o ponto de vista formal, “a finalidade explícita de propagar sua fé” (MENDONÇA, 1990, p. 12). No Brasil, essas igrejas chegaram com o objetivo comum de extirpar o “demônio do catolicismo”. Essa adesão contribuiu para fomentar o processo de uniformização dos cultos entre as diversas denominações, fato que já havia se iniciado nos Estados Unidos (DOLGHIE, 2007). Não seria improvável que o órgão de tubos fosse identificado como um dos aparatos indesejados da igreja católica já que, em inúmeras ocasiões esta já havia declarado sua especial vinculação com o instrumento próprio da Igreja (PIO XI, 2005, p.32)¹²¹. Sendo assim, o objetivo comum de extinguir o catolicismo pode ter sido um fator capaz de minimizar um eventual interesse das igrejas protestantes pelo órgão de tubos.

O mesmo pode ter acontecido graças a um fenômeno que Mendonça (Mendonça e Velasques, 1990) denominou “esvaziamento litúrgico”, uma referência à ausência de

¹²⁰ O movimento ao qual o autor se refere trata-se, na verdade, do Segundo Grande Avivamento. Em “Os Avivamentos Norte-Americanos”, Alderi Souza de Matos observa que, à semelhança do Primeiro Grande Avivamento, pretendia reavivar o fervor e a visão dos fiéis. O Segundo Grande Despertamento, começou por volta de 1800, aproximadamente um século após o Primeiro. Na obra supracitada, Matos afirma que “O avivalismo tornou-se um fenômeno bastante generalizado no protestantismo norte-americano, especialmente em sua ala evangélica”. Fonte: <old.thirdmill.org/files/portuguese/35260~11_1_01_10-22-22_AM~Os_Avivamentos_Norte.html>. Acesso em 22 jul. 2012.

¹²¹ Ou ainda, o instrumento que “vem, de bom direito, em primeiro lugar [...] por ser particularmente adequado aos cânticos sacros e aos sagrados ritos, por conferir às cerimônias da Igreja notável esplendor e singular magnificência” (PIO XII, 2005, p. 52).

elementos simbólicos no culto. Através dele, não apenas paramentos em geral, mas também determinado tipo de orações foram suprimidos; partes da liturgia que até então eram obrigatórias deixaram de sê-lo. O contexto nacional, aliado à formação e herança dos próprios missionários se mostraram elementos vitais na adoção deste modelo que desobrigava a presença do pastor, mão de obra rara à época (DOLGHIE, 2007). Além disso, as duas e quase únicas funções litúrgicas – música e sermão – podiam ser realizadas por um único agente de forma que não raro o próprio pastor ou orador era quem liderava o cântico, “puxando” os hinos (DOLGHIE, 2007). Aos poucos, a distinção entre as especialidades aconteceu naturalmente, a pregação ficando a cargo do pastor enquanto que os leigos não-especializados se ocupavam das funções musicais (DOLGHIE, 2007).

Como agente dissuasivo na utilização do órgão de tubos, somou-se o fato que, de forma geral, o trabalho missionário protestante no Brasil carecia de mão de obra. E não há motivos para pensar que tal escassez não incluísse a carência de músicos profissionais, ainda mesmo posteriormente, quando o trabalho missionário se consolidou (DOLGHIE, 2007). Havia muita dificuldade de encontrar mão de obra especializada no trabalho missionário, um fator decisivo no aumento da participação do leigo nas funções litúrgicas das incipientes igrejas (DOLGHIE, 2007). Os cultos realizados apresentavam um padrão litúrgico muito diferente do protestantismo europeu. O desenvolvimento musical no culto no Brasil ocorreu de forma irregular, havendo, especialmente nas igrejas de menor porte econômico e social, a carência do especialista musical. Nessas igrejas, “o ofício era realizado por *irmãos com vocação* e com muita boa vontade em servir sua igreja local. Esse último exemplo foi o que mais cresceu no protestantismo histórico do país.” (DOLGHIE, 2007, p. 85, grifo da autora). Além disso, a música utilizada nos cultos era basicamente a música que vinha do cântico dos hinos, (MENDONÇA, 1990 e DOLGHIE, 2007), muitas vezes entoados a quatro vozes¹²². Para o acompanhamento desses hinos - composições caracterizadas por simplicidade melódica, e harmonia feita por quatro ou cinco acordes - um harmônio se mostrava um artefato musical suficiente (vide exemplo musical 1).

¹²² Mendonça (1990) exemplifica isso afirmando que “no interior do estado de São Paulo, pastores ensinavam a grupos de pessoas vocalmente bem-dotadas alguns hinos do Salmos e Hinos, tradicionalmente cantado em uníssono, a quatro vozes.” (p. 190).

Nesta sala em que estudamos, vê-nos Jesus! (243)

Letra de
SARA POULTON KALLEY, 1873

Música de
HUBERT PLATT MAIN

1. Nes - ta sa - la em que es - tu - da - mos, vê - nos Je - sus!

Tu - do quan - to a - qui fa - ça - mos bem --- vê Je - sus!

Quan - do for - mos pre - gui - ço - sos, In - qui - e - tos, des - cui - do - sos,

Ra - bu - gen - tos, men - ti - ro - sos, sim, vê Je - sus!

Exemplo musical 1: Partitura do hino “Nesta sala em que estudamos, vê-nos Jesus”, do hinário “Salmos e Hinos”, que foi o primeiro hinário protestante organizado no Brasil em língua portuguesa. (Fonte: BRAGA, 1961, p. 115)

O “clima de interdenominacionalismo” (DOLGHIE, 2007, p. 82) entre as igrejas protestantes com intenção missionária se ajustou à estratégia da grande frente de trabalho criada pelo missionário Robert Kalley, fundador da primeira igreja congregacional no Brasil. Kalley organizava os cultos nas casas de diversas pessoas. Era o chamado “culto doméstico”, que entre outras utilidades, apresentava a de não confrontar “diretamente a igreja católica” (DOLGHIE, 2007, p. 83). Dessa forma, o trabalho era realizado sem a necessidade da instalação das igrejas em templos. Seu sistema de trabalho foi adotado pelos missionários das outras religiões protestantes que vieram após ele (DOLGHIE, 2007).

As residências se abriam para ouvir a leitura e o ensino da Bíblia e entoar alguns hinos. Amigos e vizinhos eram convidados e o caráter informal da reunião conseguia abaixar as resistências que porventura existissem. O modelo informal, que muito se aproximava do comportamento do brasileiro, mais receptivo e caloroso com os visitantes, foi sem dúvida uma estratégia que deu certo (DOLGHIE, 2007, p. 83-84).

Existem inúmeros relatos sobre a instalação das missões em casas provisórias e em condições pouco favoráveis. As igrejas batista e metodista se estabeleceram por primeira vez no Brasil na cidade de Santa Bárbara do Oeste, que era formada por emigrados evangélicos dos Estados Unidos. Conforme relata Oliveira (1985), ali

tudo era difícil. [...] No início da estada desse grupo em SB [Santa Bárbara], as famílias apenas realizavam os seus cultos domésticos. [...] Aos poucos, passaram a reunir-se agrupadas, na casa de quem tivesse uma sala maior. Por fim, chegaria o tempo de cada núcleo ter o seu próprio salão para os seus cultos, ou uma simples sala. (p. 33)

No caso específico dos metodistas, quando, por fim chegaram a ter seu próprio local para os serviços religiosos, este era uma “pequena sala cujo piso era de terra batida e o teto de sapé, anteriormente usada como taberna” (BRAGA, 1961, p. 159). Ali eles se reuniram por onze anos.

A realização dos cultos em casas particulares ou em locais improvisados, bem como as frequentes mudanças de endereço, é uma demonstração das dificuldades logísticas, financeiras e até políticas, e fazem da ideia da aquisição de um órgão de tubos uma situação improvável. As figuras 8, 9, 10 e, 11 exibem fotos dos quatro primeiros locais utilizados como templos da Igreja Evangélica Fluminense e que deixam antever algo dos condicionantes socioeconômicos relativos à situação relatada.

O mesmo pode ser dito pela visualização das figuras 12 e 13, que mostram os dois primeiros locais onde a Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro se estabeleceu.



Figura 8: Primeiro templo da Igreja Evangélica Fluminense, situado na Rua Conselheiro Zacarias, 52, Saúde. Disponível em: www.robertreidkalley.xpg.com.br/html/fotos4.htm. Acesso em: 13 jan. 2014.



Figura 9: Segundo templo da Igreja Evangélica Fluminense, situado na Rua do Propósito 64 e 66. Disponível em: www.robertreidkalley.xpg.com.br/html/fotos4.htm. Acesso em: 13 jan. 2014.

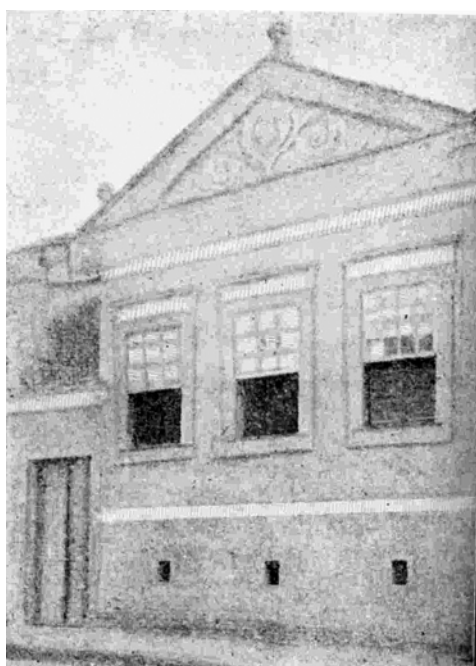


Figura 10: Terceiro templo da Igreja Evangélica Fluminense, situado na Travessa das Partilhas, 44. Disponível em: www.robertreidkalley.xpg.com.br/html/fotos4.htm. Acesso em: 13 jan. 2014.

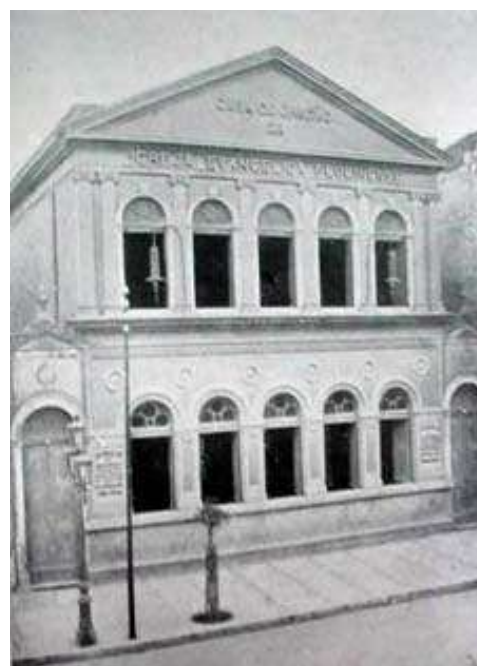


Figura 11: Quarto templo da Igreja Evangélica Fluminense, situado na Avenida Marechal Floriano Peixoto 183. Disponível em: www.robertreidkalley.xpg.com.br/html/fotos4.htm. Acesso em: 13 jan. 2014.



Figura 12 (acima) Primeiro local de culto da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, à Rua Cassiano, Santa Tereza. **Figura 13** (à direita), Segundo local de culto da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, neste caso, situada à Rua de Santana, Centro. (Ambas as fotos foram cedidas pelo Museu da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro).



Havia, também, problemas políticos. Mesmo com as garantias promulgadas pela Constituição de 1824, o culto acatólico sofria restrições. Não era raro que se utilizassem pseudônimos para garantir o anonimato dos autores nas publicações feitas na imprensa. As perseguições também eram um acontecimento comum (HAHN, 1989). Hahn relata que “ainda não havia reuniões públicas além dos “cultos domésticos” [...] [quando] as autoridades católico-romanas estavam ficando alarmadas e ameaças de perseguição começaram a pairar sobre o trabalho.” (1989, p. 145)¹²³.

A carência de recursos financeiros afligia os missionários dificultando a implantação de suas atividades. Frequentemente eles escreviam para os Estados Unidos solicitando que enviassem obreiros para trabalhar em tempo integral já que os grupos aqui formados não tinham condições de prover o sustento integral ao seu pastor (OLIVEIRA, 1985). Oliveira (1985) relata que, dentre os emigrados dos Estados Unidos que chegaram a Santa Bárbara do Oeste, havia quatro pastores, três dos quais “tiveram que trabalhar na agricultura, de sol a sol, para prover a subsistência de suas famílias” (p. 196). Diante de tantas dificuldades de prover

¹²³ Outro exemplo é dado por Kennedy (1928), quando relata o início das atividades da igreja metodista na cidade do Rio de Janeiro “Nesse tempo, a Córte (*sic*) Imperial tinha uma população de uns 300 mil habitantes, e, em geral, o povo dava pouca importância à religião, tornando-se, talvez, indiferente à pregação do rev. Ransom. No entanto, os padres da Egreja (*sic*) Romana, muito zelosos do romanismo e muito menos cuidadosos da espiritualidade do seu povo, quaes (*sic*) gaviões não deixavam o esforço desse jovem ministro passar sem reparo e tenaz resistência. Começaram logo a taxa-lo de incrédulo ou atheu (*sic*)” (p. 20-1).

o sustento básico, seria, pois surpreendente que as igrejas tivessem como meta adquirir um instrumento tão dispendioso como o órgão de tubos.

Poucos recursos financeiros, associação com os ideais católicos, cultos feitos em locais provisórios, falta de mão de obra especializada, são argumentos eloquentes na proposição que coloca o órgão de tubos como um instrumento de pouca serventia na instalação e desenvolvimento das missões protestantes. Já o harmônio, mais econômico em vários aspectos, parece ter sido o instrumento ideal em atender às demandas musicais sonoras do culto, de se adequar à mão de obra disponível, dependendo, para sua aquisição, de recursos financeiros compatíveis aos disponíveis à época.

3.9 A adoção dos órgãos eletrônicos nas igrejas católicas e protestantes

Se por um bom tempo foram os harmônios os instrumentos que contribuíram na música das igrejas protestantes missionárias existem casos esporádicos em que estas igrejas adquiriram órgãos de tubos. Mas a regra geral foi que os instrumentos ali chegaram por intermédio de doações de outras igrejas. Foi o que aconteceu na primeira igreja metodista fundada no Brasil, hoje denominada Catedral Metodista de São Paulo. O harmônio que ali havia foi substituído, em 1905, por um órgão de tubos vindo da igreja anglicana, que acabara de receber um novo instrumento (KERR, 2001). Na década de 40, contudo, a igreja comprou um órgão Hammond, um dos primeiros a serem adquiridos em São Paulo, o que pode ser interpretado como um indicador da insatisfação da igreja com o instrumento de tubos, que, possivelmente, já não funcionava bem. Como afirmou Kerr (2001) o órgão de tubos “já há muitos anos foi preterido em favor do órgão Hammond” (p.162). Caso semelhante ocorreu no Rio de Janeiro. Em 1993 o órgão acústico da Igreja Anglicana do Rio de Janeiro, então já sem condições de uso, foi recebido pela Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro. Diga-se de passagem, que, a Igreja Anglicana do Rio de Janeiro já havia, tempos atrás, adquirido um instrumento eletrônico.

Até meados do século XX, a igreja católica foi a principal responsável pela utilização do órgão de tubos em solo brasileiro (KERR, 2001). A partir de então, o interesse pelo instrumento perdeu força, a importação, assim como a construção de órgãos acústicos em território nacional diminuiu quase chegando à extinção. Os instrumentos existentes ficaram em condições de abandono por causa da falta de manutenção crônica (KERR, 2001). A situação não se modificou por conta do desenvolvimento e disseminação das igrejas

protestantes. Pelo contrário, pois, como já se viu, a partir de meados do século XX os órgãos eletrônicos começaram a ser utilizados nessas igrejas¹²⁴.

Nas igrejas católicas não deve ter sido diferente, como atestam os já mencionados artigos publicados em 1949 onde Furio Franceschini manifestou seu descontentamento quanto à utilização dos órgãos eletrônicos. Num desses mesmos artigos Franceschini deixa saber, sempre em tom de crítica, que o próprio Vaticano havia utilizado um órgão Hammond nas comemorações do 80º aniversário da fundação da Juventude Italiana Católica (FRANCESCHINI, 1949).

O órgão eletrônico se estabeleceu nas igrejas como um importante instrumento solista e acompanhador. Inicialmente a utilização do órgão Hammond tornou-se frequente nos cultos de muitas igrejas, mas, depois apareceram outros instrumentos homônimos eletrônicos, que se tornaram também populares. Independentemente das várias marcas produzidas o modelo denominado espineta (*spinett*), tornou-se muito utilizado (figura 14). Tendo sido pensado, inicialmente, como um órgão para uso doméstico, foi comercializado no mercado como competidor dos pianos¹²⁵. Seus teclados dispostos assimetricamente, tendo, o superior uma oitava a menos nas notas graves e o inferior, menos nos agudos. Esta disposição definia a função musical de ambas as mãos, a direita para o teclado superior e a esquerda, para o teclado inferior, o que distinguia o instrumento como um instrumento indicado para a execução de músicas de caráter melódico - homofônico. As teclas do pedal do órgão espineta também sofreram diminuição não apenas em número, mas, em tamanho. A extensão de uma oitava, localizada à esquerda do instrumento somada ao fato das teclas serem menores, inviabilizou a utilização do pé direito no acionamento da pedaleira. O pé direito, no caso, ficava disponível para movimentar o pedal de expressão¹²⁶.

¹²⁴ Kerr (2001) afirma que a Igreja Metodista de São Paulo já na década de 40 obteve um órgão Hammond, “um dos primeiros eletrônicos adquiridos em São Paulo” (p. 162).

¹²⁵ O próprio nome adotado já sugeria isto, pois foi tomado de empréstimo dos pianos denominados “espineta”, instrumentos de menor tamanho e de menor preço, indicado, sobretudo, aos que possuíam pouco espaço em suas residências, não possuindo condições de abrigar um piano de tamanho convencional.

¹²⁶ O pedal de expressão é um dispositivo fisicamente semelhante ao acelerador de um carro, localizado acima da pedaleira, um pouco mais à direita do órgão. Chama-se pedal de expressão justamente por permitir que o organista, tenha condições de fazer modificações rápidas no volume desse instrumento, realizando mudanças dinâmico-expressivas no decorrer da execução.



Figura 14: Órgão modelo espineta, da marca Hammond.
Disponível em: <www.cameratim.com/reviews/audio/hammond-123j3-organ/images/hammond-123j3-organ.jpeg>. Acesso em: 13 set. 2012.

Concomitantemente à fabricação dos instrumentos eletrônicos, uma farta literatura começou a ser produzida. Composições mais simples do ponto de vista técnico começaram a surgir: música basicamente homofônica, baseada não apenas em melodias de hinos conhecidos, porém, também, de arranjos de músicas eruditas, mais a bem dizer, de clássicos populares. As igrejas, por sua vinculação com os Estados Unidos da América, vinham estabelecendo sua tradição musical religiosa inspirada nos hinos americanos cujas letras haviam sido traduzidas para o português. Da mesma forma que outrora os hinos luteranos serviram de inspiração para Bach e seus contemporâneos, aqueles hinos e melodias americanas também se mostraram ideais para um sem número de arranjos indicados ao novo instrumento que surgia. Eram “*Glory, Glory, Halelujas*”, “*Amazing Grace*”, e “*Blessed Hour of Prayers*”¹²⁷, que tiveram não apenas suas letras traduzidas para o português, mas se tornaram matéria prima para inúmeros arranjos vocais e instrumentais. As publicações passaram a trazer impresso a indicação própria para registo no órgão Hammond, uma prática que continua a ocorrer nos dias de hoje. Seguem, abaixo, dois exemplos. O primeiro é um arranjo de um hino (exemplo musical 2) o outro, um arranjo de um prelúdio de Chopin (exemplo musical 3).

¹²⁷ Hinos muito conhecidos e reverenciados nos meios protestantes.

14

CLOSE TO THEE

2 minutes

Sw. Light Solo Reed 8' 00 4567 000
 Gt. Flutes and Strings 8' 00 3471 110
 Ped. Light 16', Gt. to Ped. Ped. 32, Chorus

U Light Solo Reed 8' 00 4567 000
 L. Flutes, Strings 8' 3411 1100

DAVID PAXTON
 Tune by Silas J. Vail

With warmth ♩ = 68

mp

Gt.

p

cresc.

mf

mp

0-9-82-14

© MCMLXXXII Lorenz Publishing Co. All rights reserved.

Exemplo musical 2: Arranjo para órgão espineta do hino “Close to Thee”, muito conhecido nos meios protestantes e evangélicos. Observe a linha do pedal, que está escrita na mesma pauta da mão esquerda. Esta se resume a notas longas e sempre dentro da oitava mais grave, de forma que o arranjo pode ser tocado num órgão espineta (com uma pedaleira da oitava). Observe, também, que a edição traz duas sugestões de registros especialmente para o órgão Hammond (assinaladas pelas duas setas). Ao lado esquerdo destas, encontram-se indicações para registros em órgão de tubos. Fonte: “The Organist. Lorenz Publishing Co.”, 1982.

36

PRELUDE IN E MINOR

2½ minutes

Sw. Solo Reed 8'

00 1581 430

Gt. Soft Strings

D

Ped. Bourdon 16', Gt. to Ped.

Pe I. 32

U Solo Reed 8'

00 1581 430

L Soft Strings

4432 2200

F CHOPIN

Arranged by George Blake

Largo ♩ = 56

U-3-84-36 © MCMLXXXIV Lorenz Publishing Co. All rights reserved.

Exemplo musical 3: Arranjo para órgão espineta do Prelúdio em mi menor de F. Chopin. Da mesma forma que o exemplo anterior, essa composição tem duas registrações para órgão Hammond, bem como notas longas no pedal, sempre na extensão de uma oitava grave.

Fonte: “The Organist”. Lorenz Publishing Co., 1982

Essas músicas tinham um forte apelo religioso e popular: “muitos protestantes [...] procuraram música e instrumentos mais contextualizados” (ZACHARIAS, 2001, p.5). A aproximação emocional e física com o artefato juntou-se à simplificação de operar o instrumento, devido à multiplicidade de arranjos e facilitações que surgiram. Aliás, a simplicidade pela qual o artefato podia ser utilizado desde o início da fabricação dos órgãos eletrônicos já havia se constituído como um dos pilares na propaganda da Hammond nos Estados Unidos. A clássica foto de crianças executando música ao órgão comprova isso (figura 15).



Figura 15: Crianças aprendendo a tocar órgão Hammond. A foto é parte de um catálogo promocional da Hammond em cuja legenda se lê: “Um órgão acrescenta muito ao currículo e às atividades da escola, faculdades e universidades. E agora, graças ao novo Hammond, tornou-se também um instrumento eminentemente prático, barato, portátil e fácil de usar. À esquerda, a *Hempstead High School Orchestra*, em Hempstead, Nova Iorque. Existe uma grande demanda por aulas de órgão Hammond. Os jovens alunos acima praticam e se escutam a si mesmos simultaneamente, através de fones de ouvido. O instrutor pode escutar quem escolher, bem como dar instruções através de um microfone”¹²⁸. Fonte: Catálogo da hammond no. HO-10, Ver. 9-46. Impresso nos EUA, 1946, p. 15.

3.10 Órgão eletrônico: a desautorização de um instrumento musical

Grande parte do que acontece hoje na atividade organística senão decorre, pelo menos tem ligações importantes com o início e desenvolvimento da atividade religiosa no Brasil. O órgão de tubos chegou a terras brasileiras pelas mãos dos portugueses, que já desde a época da Primeira Missa utilizaram o instrumento para exercer “grande influência no espírito dos aborígenes” (MELO, 1949, p. 21). Se, como afirma Kerr (2001), o período entre 1921 a 1970 pode ser considerado como auge da construção de órgãos de tubos no Brasil, o fato é que este

¹²⁸ “An organ adds much to the activities and curriculum of schools, colleges and universities. And now it is eminently practical because of the low-cost, portable, easy-to-play Hammond” At left, the Hempstead High School Orchestra, Hempstead, N. Y. Music schools find a growing demand for Hammond Organ lessons. The youngsters above practice simultaneously hearing only themselves through headphones. The instructor listens to any one at will, giving tips through headphones. The instructor listens to any one at will, giving tips through the microphone.”

acontecimento se mostrou insuficiente para fazer frente à profusão dos similares eletrônicos que se instalavam nas igrejas. E, conforme já se discutiu no decorrer desse capítulo, a justificativa recorrente que busca responsabilizar a introdução dos elementos eletrônicos como forma de explicar a diminuição da atividade organística de tubos no Brasil, não se sustenta.

A desobrigação da utilização do órgão de tubos nas igrejas católicas - e o mesmo pode ser dito quanto às igrejas luteranas e anglicanas - pode ter sido gradual, mas acabou por acontecer. Porém, para as outras igrejas que vieram a seguir com seus ideais de evangelização, os planos de aquisição de órgãos de tubos, se é que isto algum dia foi considerado como projeto, não se objetivou. E, no final das contas, por caminhos distintos, os órgãos eletrônicos se estabeleceram nos ambientes litúrgicos das igrejas católicas e protestantes, vindo a se transformar na referência auditiva e visual do instrumento. São muitos os questionamentos que surgem a partir da constatação dos assuntos relacionados à distribuição dos instrumentos nas igrejas, à natureza desses artefatos, à utilização e função a eles atribuída, e, ainda, sobre o gerenciamento de suas práticas. Por causa da escassez de órgãos de tubos, a atividade religiosa e cultural que inclui a utilização deste instrumento pode ser considerada incipiente. Grande parte da prática organística é realizada nos instrumentos eletrônicos, que são aqueles conhecidos pelo público em geral que os distingue como “órgão”.

O papel que o reconhecimento popular desempenha é de fundamental importância para a compreensão dos fenômenos correlatos à atividade organística. Sobre a possibilidade do grande público em legitimar práticas eruditas afirma Bourdieu (2005) que “o campo de produção erudita somente se constitui como sistema de produção que produz objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não-intelectuais das classes dominantes” (p. 105). É ele que também diz, a seguir que “a sociedade literária (em particular, ‘a literatura artística’) isola-se na indiferença ou na hostilidade em relação ao público que compra e lê, ou seja, isola-se do ‘burguês’.” (BOURDIEU, 2005, p. 106, grifos do autor). Mas, se a popularização do artefato eletrônico desacredita o instrumento como capaz de servir aos interesses das elites eruditas, como explicar que sejam esses mesmos órgãos os eventualmente utilizados nas práticas realizadas por instâncias do campo erudito? O conflito que jaz inerente a essas questões pode se manifestar de muitas formas e em muitas situações. Cito dois casos que exemplificam como isso pode acontecer.

Lemos, no texto enviado no ano de 2005 à Associação Brasileira de Organistas (ABO) e publicado por Kerr (2011), o depoimento de Marcio Arruda, organista brasileiro, escrito quando ele se encontrava em viagem de estudos aos Estados Unidos:

Prezados Membros da ABO [Associação Brasileira de Organistas]
Confesso-lhes que me intrigou o título de vosso encontro de organistas por tais fatores: 1- Qual practica organística existe no Brasil? Ah, sim, a dos órgãos hammond, minami, gambitt, teclados, samplers, ou os cacarecos de tubos que vocês chamam de órgão. 2 – Por prática organística supõem-se ser esta uma profissão remunerada. Me digam, então, quantos de vocês se sustentam financeiramente tocando órgão em Igrejas? Acho que o trabalho de vocês é incoerente, ficam discutindo o sexo dos anjos (através de palestras e matérias inúteis nos seus periódicos), aliás, que eu saiba, organista é uma pessoa que TOCA órgão. Não percebem a realidade e gravidade do campo organístico no Brasil? Caramba, ninguém de vocês percebem [sic] que em poucos anos não haverá¹²⁹ órgãos em estados de conservação decente? Vocês estão colocando a carroça na frente dos bois [...] A vossa entidade é formada por “organistas”, digo “organistas”, pois sei que 90 por cento [sic] não tem a capacidade de tocar um serviço religioso decentemente e os que tocavam não mais o fazem pois abandonaram o órgão e trabalham em outros campos musicais. Não estou escrevendo isso pra ofender ninguém somente para mostrar algo que aparentemente vcs [sic] não percebem [sic] que está acontecendo. Espero que esta carta seja interpretada como um conselho de alguém que ainda se importa pelo cenário do órgão no Brasil, e não alguém que esta num país melhor com melhor educação e intuits de humilhar os meus colegas brasileiros [...] Cordialmente. Marcio Arruda. (mensagem eletrônica recebida e impressa em 19.7.2005). (p.10).

Passados quase sete anos do envio da mensagem, e já de volta ao Brasil, o organista disponibilizou em seu site¹³⁰ a oferta de vários produtos. Duas delas chamam minha atenção. A primeira é o anuncio sobre aulas de órgão que no qual se lê: “Órgão erudito: voltado a pessoas que principalmente tocam ou desejam tocar em igrejas. Algumas igrejas como a Congregação Cristã no Brasil tem o órgão como instrumento obrigatório de seus cultos”. Mas a prática organística que serve de mote à publicação, ou seja, a que ocorre na Congregação Cristã no Brasil (CCB) é aquela que se estabelece justamente sobre os princípios e instrumentos que ele despreza na mensagem acima citada: os Gambitt, Minami e os teclados. Para a formação das organistas¹³¹ a CCB indica como requisitos básicos o treinamento em métodos do ensino tradicional do piano, como os livros de Schmoll, Kohler, Bull, Burgmüller e Czerny. Essa formação certamente está afinada às suas necessidades e interesses, embora dispense quaisquer vínculos com o ensino erudito tradicional de órgão, evidenciado pelo fato

¹²⁹ Embora a conjugação do verbo esteja equivocada, não foi utilizada a expressão *sic* no livro.

¹³⁰ Fonte: <marcioarruda.com/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=6>. Acesso em: 10 dez. 2011).

¹³¹ Somente às mulheres é concedida a permissão de desempenhar a função de organista na CCB.

de não haver, em seu programa de treinamento, inclusão das obras que fazem parte da literatura organística europeia. Esse programa, disponibilizado na internet¹³², tem o nome de “Orientações para Instrutoras. Recomendações Gerais Teoria Musical e Bona, Métodos, Hinários”.

O outro item no site de Marcio Arruda que merece atenção diz respeito à dúvida representação que ele oferece do instrumento. Por “dúbia”, devo me apressar a esclarecer, me refiro ao emprego dos conceitos que ele mesmo delimitou e declarou na mensagem que enviou sete anos antes à ABO. Os vídeos ali disponibilizados vão contra os critérios que ele foi tão veemente em afirmar. Nessas mídias, algumas composições do repertório erudito de órgão (de tubos) dividem espaço com “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth, *Fantasy on Carmen*, de Lemare e ainda uma “Cavatina” de Carl Bohm, todas elas, transcrições. Há ainda, na mesma página, vários vídeos com interpretações de peças do repertório romântico erudito e do repertório popular executadas em um sintetizador que costuma ser denominado “teclado”.

O segundo exemplo que gostaria de narrar vem de um fato ocorrido na Escola de Música da UFRJ, cujo programa do curso de órgão está fundamentado na literatura erudita organística europeia. A instituição possui dois órgãos acústicos, um menor, localizado no Salão Henrique Oswald e outro maior, com mais recursos¹³³. As aulas de técnica e interpretação organística, até alguns anos atrás, eram realizadas no órgão Tamburini, instalado no Salão Leopoldo Miguez, o maior ambiente da Escola de Música. O salão é, na verdade, uma sala de concertos, e, por isso, local altamente cobiçado por todos os segmentos da instituição. Lá se realizam muitos concertos e recitais, motivo pelo qual o local é altamente requisitado para os ensaios de tais apresentações. Os ensaios fixos da orquestra da Escola de Música, por motivos óbvios, também são ali realizados. Há cerca de cinco anos, a Escola de Música, ainda que não abertamente, oficializou a atividade organística erudita realizada em órgãos que não de tubos. Isto aconteceu quando a instituição optou por adquirir um instrumento digital que serviria tanto para providenciar uma forma alternativa de estudo aos alunos como também para substituir o instrumento de tubos, então seriamente comprometido por problemas técnicos, durante o longo tempo de restauração ao qual seria exposto.

Se os exemplos acima parecem sugerir discursos incoerentes ou inconsistentes é por causa da ótica dualista que se lhes aplica, baseada em uma clivagem que desconsidera a diversidade de enunciados múltiplos e válidos, que se produzem na interseção de definições

¹³² Disponível em <comumccb.blogspot.com.br/search/label/Downloads>. Acesso em 12 set. 2013.

¹³³ Os termos “maior” e “menor” são utilizados como referência à quantidade de recursos. “Maior” significa com mais teclados, mais registros e, por conseguinte, um instrumento capaz de atender a uma demanda organística estilística e técnica mais ampla. Por “menor”, evidentemente, significo o inverso.

originadas em diferentes grupos. De acordo com esse enfoque dual, não existe meio termo, há, apenas, o erudito e o popular, o dominante e o dominado. Entretanto, o próprio Bourdieu entendeu a deficiência dessa abordagem (BOURDIEU, 1996). Juntamente com Roger Chartier, ele reconheceu a importância da participação do público leigo. Assim, é possível dizer que os consumidores de música de órgão nas igrejas atuam na produção de significados e na atualização constante dos assuntos relativos às práticas organísticas (CHARTIER, 1997). A essa visão essencialmente dinâmica, Chartier, por sua vez, inclui os conceitos de tática e estratégia de Michael de Certeau. Estas ideias permitem não apenas explicar como os consumidores se apropriam dos discursos, mas, também retirar esse mesmo público da posição de sujeitos sociais passivos. O público é visto como capaz de produzir uma forma inédita de percepção e classificação. A noção de apropriação de Certeau permite afirmar que à existência de uma prática organística governada pelas elites, agentes produtores e de consagração dos bens simbólicos oferecidos pelos campos religioso e cultural corresponde outra atividade que escapa ao controle das classes sociais que as governam. São essas operações de apropriação que se definem como atentados ao poder, táticas que, por sua capacidade de inventar o cotidiano se contrapõem às estratégias de ordenamento (CORRÊA, 2007). Não obstante as instâncias religiosas e culturais discursam sobre a prática organística como uma atividade das elites, sejam estas elites intelectuais ou espirituais, o público, o consumidor produtor de Certeau, cria suas mil maneiras de subverter a ordem dominante (CERTEAU, 1990). Torna-se perfeitamente cabível legitimar cada apropriação, cada leitura, ainda que emancipada das legitimações acadêmicas e mesmo que alijadas das diretrizes calculadas e previstas pelos agentes de produção das instâncias dominadoras.

Na corroboração destes últimos parágrafos, as redes sociais mostram sua importância ímpar. O Orkut (www.orkut.com), por exemplo, site de relacionamentos da internet se coloca como uma vitrine importante de coleta de informações sobre a diversidade dos sistemas de classificação e de percepção das práticas organísticas. Ali, cerca de uma dezena de comunidades trazem o órgão de tubos como objeto de seu interesse, local virtual onde é possível opinar, falar e discutir abertamente sobre o instrumento. Muitas das opiniões ali expressadas deixam de lado qualquer preocupação com um eventual aspecto religioso, como mostram vários depoimentos: [O órgão é] “um trambolho enorme lá no cantinho da igreja”, “este Órgão que vocês (*sic*) já deram vários apelidos, (*sic*) é patrimônio de Deus”, “porque (*sic*) não pleiteamos junto ao IPHAN e à Unesco a proposta de tomba o órgão como patrimônio histórico da humanidade (mais histórico do que da humanidade)” e ainda,

Pois é meu irmão... Segundo a nossa ex-regente do coral [...], aquela imensa caixa de madeira nobre é somente um "enfeite". Dentro dele está contido um pequeno teclado contemporâneo do seu, que se encontra quebrado e o seu dono não consegue encontrar alguém que o conserte, pois, as peças estão obsoletas. [...] e diz que o motivo de não estar tocando é um protesto pq foi colocado uma bateria no lugar do piano de caldas (*sic*) (Que é uma vertente do "Santo Instrumento"). (Orkut, acessado em julho 2009)

Eis o público produtor de quem Certeau (2003) fala,

O desígnio que um grupo elabora traduz-se imediatamente por uma constelação de referências. Elas podem existir apenas para ele, não ser reconhecidas exteriormente. Nem por isso são menos reais e indispensáveis para que haja comunicação. [...] Uma linguagem, uma vez falada [...], implica pontos de referência, fontes, uma história, uma iconografia, em suma uma articulação de “autoridades”. (p. 34)

Eis a possibilidade de se vislumbrar uma pluralidade de apropriações, leituras emancipadas, usos alijados das diretrizes calculadas e previstas pelos agentes de produção das instâncias dominadoras. Dentro dessa dinâmica, a prática organística deixa de ser uma atividade pomposa que as elites culturais e religiosas querem fazer crer. Os sons que o órgão produz, suas músicas, o significado de suas práticas ou do que se define por organista, enfim, qualquer item do repertório das práticas organística, pode ser alvo de uma nova interpretação.

4 O QUE É ÓRGÃO?

Explicitar as modificações que se aplicam ao instrumento desde os tempos em que os especialistas identificam como o momento do surgimento do órgão, bem como lançar um olhar crítico às implicações que este trajeto promoveu constitui a prerrogativa fundamental deste capítulo. Contudo, dedicar um texto à proposta de narrar acerca dos diferentes tipos de instrumentos que recebem o nome de “órgão” em nossa sociedade oferece seus riscos. A descrição dos instrumentos a partir de suas diferenças e semelhanças físicas pode gerar a impressão de que se está a colaborar com os discursos fundamentados nas clivagens construídas por determinados grupos e contextos históricos. Mas não é raro observar que discursos que têm por fim esclarecer essa “confusão homonímica” reclamam um caráter objetivo nas descrições físicas de tais artefatos como forma de estabelecer e sustentar suas distinções hierárquicas. Por esse motivo, considero a explicitação das características constitutivas desses instrumentos como uma forma importante de identificação dos parâmetros que edificam algumas das categorias que agrupam e hierarquizam os instrumentos hoje. De acordo com essa proposta, a descrição cronológica mostra seu valor ao permitir que se verifiquem arbitrariedades e incoerências aplicadas na instituição desse caminho classificatório, considerado por alguns grupos como natural.

Narrar a cronologia instituída do instrumento denominado como “órgão” - talvez fosse mais apropriado dizer, as cronologias dos instrumentos denominados como “órgão” -, imprime força na desconstrução desses discursos naturalizadores. Como forma de promover a discussão, muitas vezes, precisarei lançar mão de critérios hegemônicos, incluindo algumas classificações que a Organologia legitima para, então, refutá-las. Esse processo se verificará, principalmente, pela adoção de uma linha de raciocínio orientada pelas modificações que a tecnologia veio, com o passar dos tempos, operar nos instrumentos. Esse processo descritivo se inicia com o surgimento do *hydraulus*, artefato que os eruditos entendem como o “primitivo” órgão de tubos e culmina nos órgãos eletrônicos. À cronologia destas transformações se somará o caminho geográfico que o instrumento percorreu desde sua chegada até a fixação nas igrejas brasileiras e cariocas.

Enfatizo, antes de mais nada, que, ao fazer isto, não é minha intenção proceder a um elogio ao progresso. Minha proposta é discutir os critérios que os eruditos se serviram para aprovar a aplicação de algumas modificações tecnológicas ao instrumento e indeferir outras. Nesse último caso, questiono os critérios que os mesmos teóricos lançaram mão para rejeitar a inclusão de determinadas tecnologias, como é o caso daquelas que permitiram que o

instrumento dispensasse os tubos na produção de sons. Trata-se de uma empreitada que pretende não apenas desconstruir a noção do órgão de tubos como instrumento superior mas, de evidenciar o caráter arbitrário dos argumentos pelo qual os mesmos teóricos se esforçaram (e se esforçam) para negar ao órgão eletrônico uma posição legítima dentro da erudição.

4.1 Uma descrição considerada cronológica

O fulcro da argumentação que musicólogos e eruditos lançam mão para provar que os órgãos eletrônicos e acústicos são inigualáveis, reside na questão da produção sonora. Contudo, tratar a presença dos tubos como atributo indispensável a um instrumento ao qual se pretenda denominar “órgão” é uma questão de perspectiva, e, diga-se de passagem, um ponto de vista recente, surgido a partir da invenção do órgão eletrônico.

A linha cronológica que sói ser invocada para dar conta do surgimento do instrumento se inicia na Grécia Antiga, época em que os eruditos creditam o aparecimento do primeiro órgão. Parece-me prudente enfatizar que, ao adotar essa linha, não planejo valorizar o conceito de originalidade do instrumento, tal como propõem muitos pesquisadores. Muito menos ainda sugerir uma linha evolutiva do instrumento. Vale dizer que os adeptos dos órgãos eletrônicos não costumam negar a influência, ou inspiração dos órgãos de tubos dentro do processo que culminou no aparecimento do órgão eletrônico. Por outro lado, a recíproca não se verifica já que os partidários do órgão acústico sequer consideram a possibilidade de denominar órgão o instrumento que não atenda determinadas condições, especialmente a presença de tubos na produção do som.

Enumerar as diferenças poderia implicar em enfatizar que a diversidade entre os instrumentos surge de suas distinções físicas. As diferenças existem, embora fundadas a partir de um determinado ponto de vista, o qual define quais modificações aceitar, e quais renegar. Segue-se disso que o processo classificatório não apenas legitima, pela inclusão, confirmando aquilo que “é”, mas também tem o poder de desautorizar de excluir, afirmando o que “não é”.

A ideia de situar o órgão da Grécia Antiga como instrumento original deve aqui ser considerada apenas como provisória. Trata-se de um estratagema para que possa apresentar os argumentos que os eruditos invocam como parte de seus esforços em manter a supremacia do órgão de tubos perante outros instrumentos. Serão, justamente, esses critérios classificatórios que fundamentarão minha crítica quanto à natureza da coerência desse processo cujo teor é eminentemente hegemônico e excludente.

Para terminar essa seção, gostaria de advertir que, à semelhança do que fez Davies (2006) ao escrever o verbete “órgão eletrônico” (*electronic organ*) nomearei aqui como “eletrônicos” todos os órgãos que dispensam tubos para produção de som.

4.2 O órgão hidráulico e o órgão de tubos

Acadêmicos europeus afirmam que o órgão foi inventado em Alexandria, durante a era Helenística. Jean Perrot, arqueologista francês, especialista em Pré-História do Oriente Médio e Oriente Próximo, afirmou que “de fato, o órgão, nos seus elementos essenciais, já existia há várias centenas de anos antes do nascimento de Cristo”¹³⁴ (PERROT, 1971, p.v.). Atribui-se ao grego Ctesibius, que viveu no século III a.C, a invenção deste instrumento, então denominado órgão hidráulico¹³⁵ (PERROT, 1971, WILLIAMS, 1980, SUMMNER, 1962). Ele media, aproximadamente, 1,80 metros de altura por 1 metro de largura, e possuía um reservatório na parte superior onde os tubos ficavam encaixados verticalmente. Duas bombas eram responsáveis por manter este reservatório cheio de ar sobre pressão o que, quando liberado, fazia os tubos soarem (figura 16).

¹³⁴ “Indeed, the organ, in its essential elements, was already in existence several hundred years before the birth of Christ.”

¹³⁵ A palavra *hydraulos* foi traduzida para o português como “órgão hidráulico” por P. Manuel Valença no livro “O Órgão na História e na Arte”, Braga: Ed.Editorial Franciscana-Montariol, 1987.

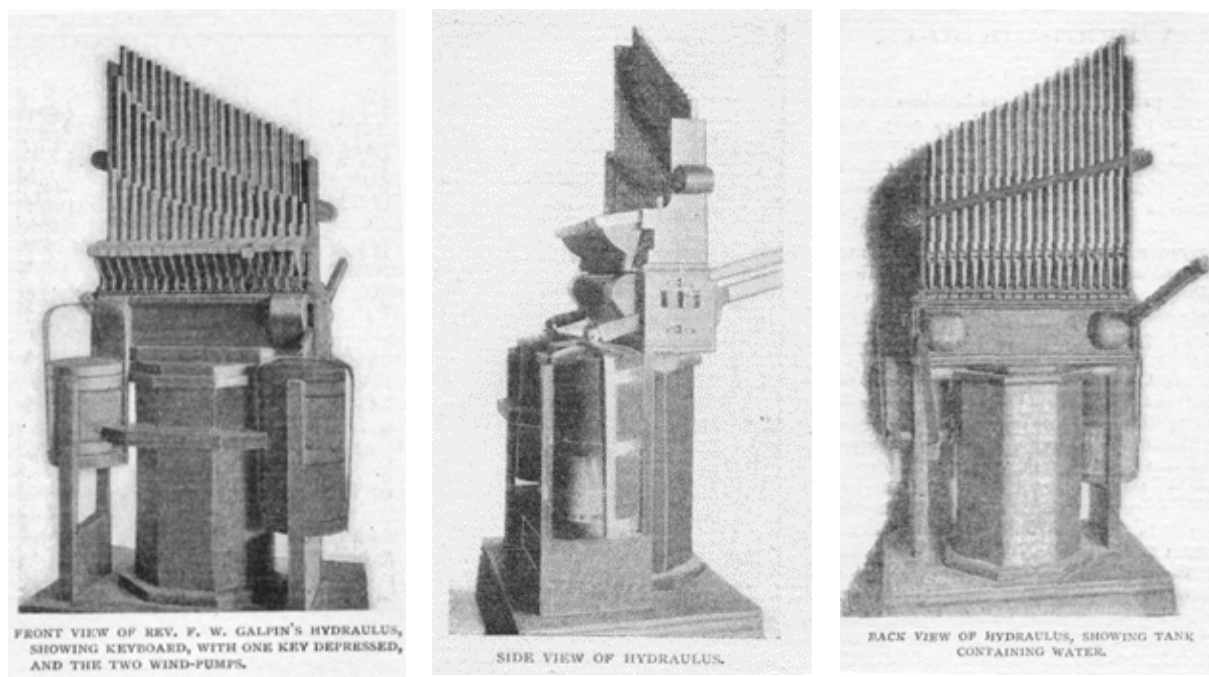


Figura 16: Reconstrução do órgão hidráulico. À esquerda, “vista frontal das teclas do órgão hidráulico de F. W. Galpin, com uma tecla pressionada e duas bombas de vento”. Ao centro, “vista lateral do órgão hidráulico” e à direita, “parte posterior do órgão hidráulico, mostrando o reservatório de água”. Disponível em: <users.ipa.net/~tanker/organs.htm>. Acesso em: 18 jul. 2011.

O nome “órgão hidráulico” derivava do fato do instrumento possuir uma cisterna de água feita de latão, com capacidade em torno de 100 litros, que ficava presa firmemente a uma base de madeira sólida. A função desse líquido era a de manter o ar sob pressão. O instrumento contava com um teclado, embora a representação deste dispositivo seja rara na iconografia, vez que o órgão hidráulico era frequentemente apresentado pelo lado oposto. A prova contundente da existência de teclado no órgão hidráulico é dada pelo órgão *rusticus*¹³⁶, uma grande placa de mármore onde foi talhada a figura de um órgão hidráulico na qual é possível visualizar as teclas colocadas lado a lado. Ali bem se pode distinguir “seu formato alongado, que confere ao manual [teclado] um aspecto muito similar ao dos instrumentos modernos, sem as teclas pretas.”¹³⁷ (PERROT, 1971, p. 158). O acionamento do teclado era feito pelos dedos, de forma similar ao que conhecemos hoje, conforme atestam os autores citados por Perrot:

O manual era tocado com os dedos, como Theodorete especificamente menciona [...]. Isto requeria virtuosidade, e Julian fala de ‘dedos ágeis’ (...), Claudian, dedos ‘errantes’ sobre as teclas (erranti digito), Cassiodorus de ‘dedos magistrais’ (magistrorum digiti). Como Porfyrius Optatianuis afirma,

¹³⁶ Encontra-se atualmente no monastério de S. Paulo Extra-Muros, em Roma.

¹³⁷ “On the other hand, we can easily distinguish their oblong shape, which lends the manual an aspect very similar to that of a modern instrument without its black keys”. (PERROT, 1971, p.158)

as teclas devem ser frequentemente pressionadas, de forma que as régua estejam ‘continuamente em movimento’ (Vitruvius¹³⁸). Além disso, o organista frequentemente tem oportunidades de demonstrar seus talentos (Boethius).¹³⁹ (1971, p.158)

Fazer um retrospecto de um instrumento cuja origem se reivindica aos tempos da Grécia Antiga requer um esforço extraordinário. Como não fosse suficiente o patente afastamento cultural e geográfico, se levanta, ainda, outro grande obstáculo que é a enorme distância temporal daquelas épocas com o tempo que vivemos hoje: “os antepassados simples e toscos do órgão foram feitos pelo homem antes do início da história registrada” ¹⁴⁰ (SUMNER, 1962, p. 15), de forma que qualquer pesquisa sobre o tema dependerá, invariavelmente, de fontes iconográficas muitas vezes não tão bem conservadas, assim como de textos incompletos ou inconclusivos. Mas essas não são, certamente, dificuldades exclusivas à investigação dos primeiros órgãos. Conhecemos outros instrumentos nos dias atuais os quais poderíamos invocar suas origens a tempos igualmente longínquos. É necessário que se tenha em conta que o caráter de antiguidade aplicado a um determinado instrumento, o grau de ancestralidade que se lhe imputa, é, em considerável medida, relativo. Associar um instrumento de nossos dias a outro implica em reconhecer neste e naquele artefato características comuns, implica afirmar particularidades, componentes inerentes ao instrumento, de forma a defini-lo enquanto tal, a despeito do tempo e da localização geográfica. É isto que os musicólogos europeus fizeram - ou fazem - quando reconheceram - ou reconhecem - no órgão hidráulico a existência de atributos imanentes, elementos que eles consideram imprescindíveis para que um instrumento possa ser denominado “órgão” (PERROT, 1971). Peter Williams, por exemplo, musicólogo inglês e considerado como uma das maiores autoridades acadêmicas em órgão (de tubos), afirma que há 2200 anos “órgão” é definido como

[...] um instrumento que tem quatro componentes básicos: (1) um mecanismo gerador de vento utilizando polias ou alavancas, capaz de produzir e enviar ar sob pressão para (2) uma caixa capaz de armazenar esse ar até que ele, através de um (3) mecanismo acionado por algum tipo de ‘teclado’, possa entrar em (4) uma ou mais fileiras de tubos. (1980, p.22)

¹³⁸ Arquiteto romano que viveu no século I a.C. Ele escreveu “De Architectura”, obra mais antiga que se tem notícia a descrever o órgão hidráulico.

¹³⁹ “The manual was played with the fingers, as Theodoret specifically says [...]. This called for real virtuosity, and Julian speaks of “nimble fingers” (...), Claudian of fingers “straying” over the keys (erranti digito), Cassiodorus of “masterly fingers” (magistrorum digiti). As Porphyrius Optatianus says, the keys must be frequently depressed, so that the sliders are “continuously in motion” (Vitruvius). Furthermore, the organist had frequent opportunities to display his talent (Boethius).”

¹⁴⁰ “The simple and rude ancestors of the organ were made by man before the dawn of recorded history”.

Perrot, (1971, p. xix) concorda com Williams sobre a necessidade de se prover “uma definição precisa”¹⁴¹ do que a palavra “órgão” significa para os musicólogos. Diz ele:

Desde o século III a.C., o órgão é um instrumento complexo de um tipo distinto, composto de (1) uma ou mais fileiras de tubos que soam; (2) um someiro¹⁴² para armazenar ar; (3) um ventilador mecânico, ou bomba ou foles; (4) um teclado para controlar a entrada do ar nos vários tubos.¹⁴³ (1971, p. xix)

O instrumento que as definições acima enunciam é um artefato que produz sons através de tubos acionados por um teclado. Para que isso aconteça, o ar, estocado e mantido sob pressão dentro de um ou vários reservatórios grandes - os someiros - vai sendo liberado aos poucos para fluir em direção aos tubos produzindo assim o som. Cada tubo só pode realizar um único som, em altura e em timbre. Um conjunto de tubos com as mesmas características de construção e, portanto, com o mesmo timbre, formam uma fileira de tubos. Os tubos de uma mesma fileira diferem entre si pelo tamanho, de maneira que cada um é capaz de produzir um som de altura diferente, porém do mesmo timbre do grupo ao qual pertence. Se supusermos um manual - que é como se chama o teclado do órgão - de 60 notas, um dado registro terá 60 tubos. Cada registro recebe um nome de acordo com as características do som que o individualiza. Embora seja possível que um órgão de tubos tenha apenas um registro, normalmente ele possui mais opções tímbricas¹⁴⁴. Afirmar algo a respeito do tamanho de um órgão de tubos implica em fazer referência ao número de registros que este possui. Quanto mais registros tiver um instrumento mais tubos ele possuirá, mais espaço necessitará para aloca-los e também serão maiores os encargos financeiros para sua aquisição e manutenção. O cálculo necessário para conhecer o número total de tubos de um órgão com 50 teclas, com nove registros divididos entre dois manuais e uma pedaleira com 27 teclas está demonstrado na tabela 2.

¹⁴¹ “It is necessary to give a precise definition”.

¹⁴² Como se verá a seguir, os someiros são reservatórios do ar que é mantido sob pressão e sobre os quais ficam encaixados os tubos do instrumento.

¹⁴³ “Since the third century B.C. the organ has been a complex instrument of a distinct type, composed of (1) one or more ranks of sounding pipes; (2) a wind-chest to store air; (3) a mechanical blower, either a pump or a bellows; (4) a keyboard to direct the air into the various pipes.”

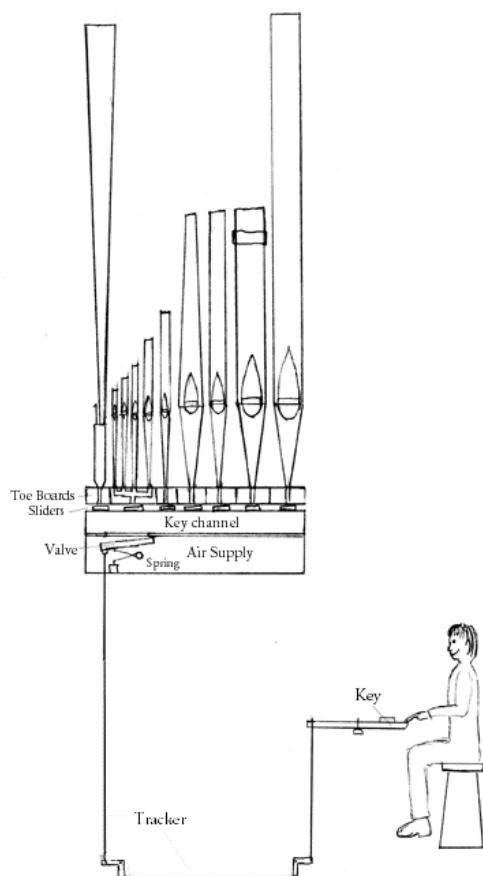
¹⁴⁴ Os órgãos de tubos com poucos registros costumam ser chamados de *positivos*. Os positivos são instrumentos que têm até 6 registros, aproximadamente. Se eles possuem pedaleira, esta não tem tubos próprios, ou seja, ela somente soa utilizando por empréstimo tubos designados a soar para os manuais (acoplamento).

Tabela 2: Cálculo do número de tubos de um órgão

Manual I	50 teclas	4 registros	200 tubos (50x4)
Manual II	50 teclas	3 registros	150 tubos (50x3)
Pedal	27 teclas	2 registros	54 tubos (27x2)
Total de tubos			404 tubos

Esse seria um instrumento considerado pequeno, pois existem muitos instrumentos com 5000, 10000 e até mais de 20000 tubos, Além disso, os tubos têm diversas dimensões, os menores chegando ao tamanho de um lápis e os maiores alcançando 10 metros. Quanto mais comprido¹⁴⁵ for o tubo, mais grave será o som e vice-versa. Os tubos do pedal, por exemplo, costumam ser os maiores do órgão, pois produzem sons graves. Eles são tubos grandes, pesados e caros, porque utilizam muito material para sua fabricação. A figura 17 mostra o funcionamento esquemático de um órgão de tubos com transmissão mecânica.

¹⁴⁵ Tenha-se em mente que as dimensões dos tubos variam proporcionalmente, o que inclui o fato de que quanto mais comprido o tubo de um mesmo conjunto sonoro (registro), maior será, também, seu diâmetro. À proporcionalidade mais ou menos constante entre o comprimento e diâmetro do tubo dá-se o nome de *talha*.



Vista lateral de um someiro que contém 10 fileiras de tubos. Cada fileira é um conjunto de tubos que está vinculado à produção de um timbre específico. A vista lateral permite ver o primeiro tubo de cada fileira. Mas se pudéssemos olhar a mesma figura de frente (isto é, com o organista em primeiro plano mas visto de costas), contemplaríamos apenas a primeira fileira do registro, visível ao espectador e, por isso, denominada “fachada”. A tecla que o organista pressiona está conectada ao someiro por varetas. Estas, articuladas, puxam para baixo a válvula que permite que o ar armazenado no someiro entre nos tubos. Somente estarão disponíveis para soar as fileiras de tubos liberadas pelo acionamento dos registros. Observe que existem dois níveis de liberação de ar, o primeiro, relacionado a uma tecla, outro, relacionado ao registro. Assim, quando pressionado, um Dó 3, pode soar apenas naqueles tubos pertencentes ao (s) conjunto (s) de tubos (fileira) os quais foram acionados pelos registros.

Figura 17: Esquema de funcionamento de um órgão de tubos de ação mecânica.
Disponível em: <lawrencephelps.com/Documents/Articles/Beginner/pipeorgans101.html>.
Acesso em: 12 jul. 2011.

Antes da utilização da eletricidade, a produção de ar ocorria pelo trabalho braçal do foleiro, que era a pessoa encarregada do acionamento dos foles geradores de ar. Sem seu trabalho, o instrumento permanecia mudo. Por volta do final do século XIX, com as novas possibilidades oferecidas pela eletricidade, o trabalho humano começou a ser substituído por um motor capaz de acionar um ventilador insuflador de ar.

O trabalho do organista inclui registrar, que significa decidir e definir os timbres que serão utilizados numa performance musical. Quando um registro é acionado, um mecanismo permite que o ar do someiro penetre e encha um espaço exclusivo para determinada fileira de tubos, ficando estes, então, aptos para soar assim que o teclado seja pressionado. A maneira pela qual tudo isso acontece é chamada “transmissão”, ou “ação”. Até a parte final do século XIX, a transmissão era sempre mecânica: o acionamento das teclas e das válvulas que regulavam a entrada de ar nos tubos era realizado por varetas de madeira que se articulavam entre si. Como consequência da descoberta de novas tecnologias, primeiro o ar e em seguida, a eletricidade começaram a ser utilizados na transmissão do comando da tecla e dos registros

para os tubos. Surgiram, a partir daí, os órgãos de tubos de tração pneumática e elétrica¹⁴⁶, respectivamente¹⁴⁷.

Apesar das diversas modificações aplicadas ao instrumento, até as primeiras décadas do século XX a utilização da palavra “órgão” como artefato sonoro no ocidente não representava risco de uma interpretação ambígua¹⁴⁸. Uma das mais remotas alterações feitas ao artefato foi a que aconteceu por volta do século II d.C. (WILLIAMS, 1980), que correspondeu à substituição da pressão hidráulica - cujo elemento principal cunhava o artefato - por compressão fornecida por foles de forja. Entretanto, muitas outras modificações foram feitas, algumas já citadas acima, como a utilização do ar e da eletricidade no acionamento das teclas e dos registros, bem como o aparecimento da pedaleira. Grande parte destas transformações foi assentada em avanços da tecnologia. William Leslie Sumner¹⁴⁹ (1962, p.vii) escreveu que:

Não há intenção em mencionar cada variedade de dispositivo empregado por todos os organeiros, o que tampouco seria possível. Quase todos os organeiros fizeram suas próprias modificações aos princípios básicos da transmissão mecânica, pneumática ou elétrica.¹⁵⁰

Não obstante reconheça e, ainda mais, aprove essa enorme gama de alterações, Perrot (1971) credita ao aparecimento do órgão hidráulico uma condição de originalidade máxima: “a invenção do órgão não foi um processo gradual. [...] Não existem evidências em qualquer texto conhecido que mesmo em uma forma bastante tosca, uma máquina como tal tivesse

¹⁴⁶ E ainda a combinação dos dois sistemas, elétrico-pneumático.

¹⁴⁷ Torna-se necessário uma explicação para prevenir uma possível e usual confusão quanto à questão da utilização da eletricidade no órgão. É muito frequente que a menção da utilização da eletricidade nos órgãos cause a impressão de que nesse momento, o órgão passou a ser eletrônico. Mas nem sempre isso corresponde à realidade. A referência ao uso da eletricidade no texto do qual essa nota é parte diz respeito ao provimento de ar. Não obstante a eletricidade possa estar envolvida na construção e no funcionamento do instrumento, o órgão em questão é de tubos, porque o som que produz vem dos tubos. No órgão eletrônico, a eletricidade é utilizada na geração do próprio som do instrumento, o qual dispensa tubos.

¹⁴⁸ O harmônio, por exemplo, instrumento com literatura e metodologias próprias, surgido em meados do século XIX recebeu, na França, o nome de *orgue expressif*. Embora fosse possível, e até comum que algumas quantas obras de órgão fossem executadas naquele instrumento, era, como ainda é, indispensável o acréscimo do adjetivo *expressif* à palavra “órgão”, como forma de diferenciar do outro instrumento, este sim, chamado apenas de “órgão”.

¹⁴⁹ Importante musicólogo inglês, Sumner nasceu em 1904 e escreveu diversos livros, alguns sobre órgão. Sua mais conhecida publicação é “The organ, its evolution, principles of construction and use” cuja primeira publicação data de 1962. O livro conta com quase 600 páginas e pretende prover, conforme indica a aba interna da capa, uma perspectiva predominantemente histórica sobre o “desenvolvimento do genuíno órgão de tubos, um instrumento musical com sua própria identidade, desde seus tempos mais remotos até o século presente.” [“development of the genuine pipe-organ, an instrument of music with its own identity, from the earliest times until the present century”].

¹⁵⁰ “There has been no attempt to mention every variety of device employed by all organbuilders, nor would this be possible. Nearly every organ-builder has his own modification of the basic principles of mechanical, pneumatic or electrical organ-action;”

existido antes dessa época.”¹⁵¹ (PERROT, 1971, p. v-vi). Ao utilizar a expressão “máquina como tal” (*such a machine*) o autor parece enunciar seu pessoal apreço pelo instrumento, o que também se manifesta pelo emprego de alguns adjetivos dirigidos ao instrumento utilizados em outros trechos: “as origens do *nobre* instrumento cujo som *imperioso* ou *solene* é tão familiar aos ouvidos modernos remontam à Antiguidade”¹⁵² (PERROT, 1971, p.v, grifo meu). Ainda mais adiante ele se refere ao órgão hidráulico como “[...] uma *concepção brilhante*, que chegou à posteridade e sobre cuja estrutura o órgão moderno é ainda baseado.”¹⁵³ (PERROT, 1971, p.5, grifo meu). É possível que um particular apreço pelo artefato tenha contribuído para que Perrot creditasse ao instrumento essa condição de originalidade muito embora ele mesmo reconhecesse sua incompletude em sua forma original. Pois Perrot também afirmou, mais adiante, inexistir no órgão hidráulico o dispositivo que permitia ao instrumentista utilizar os registros separadamente “o único atributo do órgão moderno que não foi inventado por Ctesibius”¹⁵⁴ (PERROT, 1971, p.vi). A carência deste mecanismo, que possibilita ao organista a seleção de timbres que serão ouvidos durante a execução, não foi suficiente para desabonar entre os acadêmicos o uso da designação “órgão” ao instrumento. Além disso, Perrot também optou por desconsiderar a máxima que ele mesmo cita quando escreve: “diz-se que grandes invenções jamais são obras de um único homem, e, por essa razão, pessoas tem se recusado a reconhecer que o órgão possa ter sido concebido e criado por uma simples pessoa” (PERROT, 1971, p. 5)¹⁵⁵.

Por “pessoas”, Perrot se refere a Curt Sachs, a quem considera “injusto” (*unfair*) por minimizar o valor da participação de Ctesibius no aparecimento do órgão hidráulico (PERROT, 1971, p. 5). De fato, Sachs diz que: “[...] a tão notável invenção do órgão, atribuída ao mecânico Ctetsíbio de Alexandria na segunda metade do século III a.C, consistiu mais numa solução técnica de um problema que propriamente na origem do órgão” (SACHS, 1947, p.138)¹⁵⁶. Curt Sachs (1947) se refere ao surgimento do órgão dos primeiros tempos como uma série de flautas de pã acionadas por vento artificial, uma modificação que ocorreu lentamente. Para o autor, o órgão hidráulico representou antes o fim de um processo, “o

¹⁵¹ “The invention of the organ was not a gradual process. (...) There is no evidence in any known text that even a crude form of such a machine existed before this time”.

¹⁵² “The origins of the noble instrument whose imperious or solemn sound is so familiar to the modern era reach far back into antiquity”.

¹⁵³ “A brilliant conception which has come down to posterity and on which the structure of the modern organ is still based.”

¹⁵⁴ “The only attributes of the modern organ lacking in the machine invented by Ktesibios”.

¹⁵⁵ “Great inventions are said never to be the work of one man, and for this reason people have refused to acknowledge that the organ might have been conceived and created by a single person”

¹⁵⁶ “La famosa invención del órgano atribuída el mecánico Ctesibio de Alejandría en la segunda mitad del siglo III a. de J. C., consistió más en una solución técnica del problema, que en el principio mismo del órgano.”

último passo na mecanização do sopro humano”¹⁵⁷ (SACHS, 1947, p. 137). Para corroborar seu argumento, Sachs menciona um achado iconográfico, uma estatueta alexandrina do último século a.C., ao qual ele teria tido acesso. Observa-se nela um flautista sírio que cantava e tocava.

À maneira dos menestréis errantes, este homem combina várias atividades. Uma polegada abaixo de sua boca que canta sustenta uma flauta de pão; os bambus grossos, graves, estão conectados a um odre que, por meio de um tubo flexível, se comunica com um fole que é acionado pelo pé direito do homem e comprimido por seu braço. Evidentemente, o cantor toca sua seringa¹⁵⁸ apenas entre um verso e outro, já que o canto exclui o sopro. Enquanto canta, parece acionar o fole e produzir um pedal em um dos tubos graves.¹⁵⁹ (Sachs, 1947, p. 137-8).

A relevância da discussão sobre os critérios erigidos cientificamente sobre a origem do órgão de tubos não vem da tentativa de estabelecer os limites cronológicos ou geográficos do surgimento do instrumento. O propósito que subjaz a esse questionamento é relativizar a importância do vínculo do órgão de tubos com o órgão hidráulico. Duas discussões se estabelecem de imediato. A primeira engendra a polêmica sobre os argumentos que reconhecem algumas características do órgão eletrônico como incompatíveis à sua inserção na categoria do instrumento acústico. A segunda discussão, mas não menos importante e que concorre em paralelo à primeira, versa sobre a tendência de conceber o órgão de tubos como original, condição que lhe permite ser considerado um instrumento puro e imaculado.

Até inícios do século XX, dizer “órgão” bastava para referenciar o instrumento. Por isso, a especificação dos quatro elementos descritos como essenciais ao órgão¹⁶⁰, possuía um caráter basicamente esclarecedor, informativo. Na medida em que as inovações tecnológicas permitiram o surgimento de órgãos que prescindiam de tubos para a produção de som, isto mudou e a polêmica se instalou. A citação desses quatro elementos perdeu sua natureza informativa e adquiriu um caráter excludente. Afirmar a imanência de tais características equivale a negar aos instrumentos que não as possuem o direito à legitimidade. A definição

¹⁵⁷ “El último paso en la mecanización del soplo humano.”

¹⁵⁸ Optei por manter na tradução o vocábulo em português equivalente, “seringa”. Segundo Ilton José de Cerqueira Filho, em seu livro *A História da Flauta* (São Paulo: Biblioteca24horas, 2009, p. 119), tratava-se de um instrumento como a flauta de pão que era usada pelos egípcios, maias, sírios, romanos e gregos desde o século 2225 a.C. O instrumento, nessa época, era conhecido como “seringa grega”.

¹⁵⁹ “Al modo de los juglares errantes, este hombre combina varias actividades. Una pulgada debajo de su boca que canta sostiene una flauta pánica; sus cañas largas, graves, están conectadas con un odre que comunica por medio de un tubo flexible con un fuelle accionado por el pie derecho del hombre y comprimido por su brazo. Evidentemente, el cantante toca su seringa solamente entre verso y verso, ya que el canto excluye el soplo. Mientras canta, parece hacer trabajar el fuelle y producir así un pedal en uno de los tubos graves”.

¹⁶⁰ Tubos, mecanismo gerador de ar, someiro, e um mecanismo acionado por um teclado.

passa a ser distintiva, uma vez que autoriza a um instrumento a denominação “órgão” (o de tubos) e a outro (o eletrônico), não. Esse caráter excludente se manifesta explicitamente na declaração de Peter Williams, quando após enunciar os quatro componentes essenciais a um órgão prossegue afirmando que: “na falta de algum desses componentes, o instrumento *não é propriamente um órgão*” (WILLIAMS, 1980, p. 22, grifo meu). Perrot, (1971) por sua vez, corrobora esse ponto de vista excludente quando entende que esses atributos exercem uma função classificatória importante e “igualmente aplicável ao antigo órgão hidráulico e aos órgãos das catedrais, [o que] torna possível eliminar um número de instrumentos de vento, os quais apresentam algum relacionamento ao principal objeto desse estudo [o órgão]”¹⁶¹ (PERROT, 1971, p. xix). O autor está se referindo, especificamente, ao *syrinx* (ou flauta de pan), à gaita de foles, ao *sheng*¹⁶², ao acordeão e à *magrefa*. Para que se encaixassem na definição, aos três primeiros, faltaria o teclado enquanto que ao acordeão, os tubos. A *magrefa*, um artefato sonoro surgido nos primeiros séculos da era cristã, era desprovida de teclado. (PERROT, 1971). Contudo, tão estrita classificação não põe de lado apenas estes artefatos, pois, conforme já foi dito, exclui, também, os instrumentos de teclado eletrônicos, já que não possuem um dos quatro elementos, os tubos.

A discussão que versa sobre a originalidade que se costuma imputar ao instrumento parece revelar uma tendência em favor da crença acerca do órgão de tubos como uma criação pura e perfeita desde suas origens. Entretanto, “a criação de determinado instrumento musical em seu sentido mais verdadeiro, muito raramente ocorre. O que mais frequentemente acontece [...] é o mimetismo, a melhoria/aperfeiçoamento de um instrumento”¹⁶³ (WASKITO, 2011). Não se trata de fomentar a noção de desenvolvimento, em um sentido que poderia sugerir a ideia de progresso, embora não deveria ser descartado que “a criação de um instrumento musical [...] pode ser disparada por algum ‘salto’ tecnológico”¹⁶⁴ (WASKITO, 2011, grifo do autor). Este bem poderia ser considerado o caso do aparecimento do órgão hidráulico. Ctesibius era engenheiro e sua descoberta relacionava-se à utilização do ar comprimido no funcionamento de certos dispositivos além do órgão hidráulico, como foi o caso da

¹⁶¹ “Equally applicable to the ancient hydraulic and to our cathedral organs, makes it possible to eliminate a number of wind instruments which bear some relationship to the principal object of this study.”

¹⁶² Instrumento utilizado na China por mais de cinco mil anos como um *órgão primitivo* (Tubos de bambu são dispostos sobre uma espécie de reservatório de ar em forma de tigela (o que corresponderia ao someiro do órgão de tubos). O ar que alimenta os tubos chega primeiro ao reservatório soprado pela boca do executante através de um bocal. Os tubos soam à medida que os orifícios existentes na base do instrumento vão sendo controlados pelos dedos (SUMNER, 1962, p. 16).

¹⁶³ “The creation of certain musical instrument, in its truest meaning, really happens quite rarely indeed. What is most often achieved by people [...] is the mimicry, modification, improvement/perfection of an instrument”.

¹⁶⁴ “The creation of a musical instrument [...] could [...] be triggered by some technological ‘leap’”.

clepsidra¹⁶⁵ e da catapulta (WILLIAMS, 1980, p. 22). O órgão hidráulico era menos um instrumento musical com potenciais novos e vastos que um aparelho capaz de demonstrar princípios hidráulicos (WILLIAMS, 1980). Prova disso é que referências musicais relacionadas à utilização de órgãos só começaram a aparecer cerca de um século e meio depois de Ctesibius; antes disso, provavelmente, “ele permaneceu como ‘uma peça de museu uma curiosidade mecânica dentro de uma vitrine a ser exibida aos eruditos que passavam por Alexandria’”.¹⁶⁶ (PERROT, 1971, p.43, *apud* WILLIAMS, 1980, p.25).

A suspeição sobre a aceitação irrestrita quanto ao ineditismo do órgão hidráulico, e, conseqüentemente, do órgão de tubos, se mostra muito eloquente na medida em que tal delimitação conceitual teria sido produzida em retrospecto, muitos séculos após o surgimento do alegado primeiro órgão. Esses argumentos parecem reivindicar ao instrumento uma vocação de pureza, de separabilidade, qualidades que definem a ideia de “santidade”¹⁶⁷, e cuja aplicação se mostra conveniente a um instrumento localizado predominantemente nos espaços religiosos.

Essa pretensão, se é que existe, se afasta grandemente de seu pendor inaugural. Perrot (1971, p. 161) afirma que o órgão do anfiteatro produzia um “ruído devastador”¹⁶⁸: “excitante, encorajador, robusto, solene, lancinante, poderoso, violento, aterrorizante, marcial, belicoso, tempestuoso, sólido, digno, primitivo, barulhento”¹⁶⁹ (PERROT, 1971, p. 161), um instrumento que produzia

música capaz de ‘injetar certa quantidade de heroísmo no coração dos cidadãos’ [o que] explica parcialmente a presença do instrumento,

¹⁶⁵ É um relógio que indica o tempo pelo escoamento de água.

¹⁶⁶ “It remained ‘a museum piece, a mechanical curiosity in a show-case to be exhibited to scholars passing through Alexandria’.”

¹⁶⁷ Uma das definições que o Webster Dictionary (<www.websters-online-dictionary.org/definitions/sanctification>) traz para a palavra *sanctification* é “o ato de consagrar, ou de separar para um propósito sagrado”. (“The act of consecrating, or of setting apart for a sacred purpose.”). O Holman Bible Dictionary explica que no grego do Novo Testamento, a raiz *hag-* é a base das palavras que significam “santidade”, “consagração”, “santificação”, “purificação”, e de outras correlatas. O uso dessas palavras no Novo Testamento é completamente dependente da tradução feita na Septuaginta (a primeira tradução do Antigo Testamento hebraico, feita em grego popular antes da Era Cristã). “Na Septuaginta, as palavras com o radical *hag-* traduzem o vocábulo hebraico *kadosh*, ‘separado, contrastando com o profano.’ Então, Deus é separado, as coisas e as pessoas dedicadas a Ele e para Seu uso são separadas”. (“The *hag-* words in the Septuagint mostly translated the Hebrew *qadosh*, ‘separate, contrasting with the profane.’ Thus, God is separate; things and people dedicated to Him and to His use are separate.”) (Holman Bible Dictionary, Trent C. Butler, editor geral, 1991, Nashville, Tennessee, Holman Bible Publishers, p.1230) (“The *hag-* words in the Septuagint mostly translated the Hebrew *qadosh*, ‘separate, contrasting with the profane.’ Thus, God is separate; things and people dedicated to Him and to His use are separate.”)

¹⁶⁸ “Shattering din”.

¹⁶⁹ “Exciting, heartening, robust, solemn, harsh, powerful, violent, terrifying, martial, bellicose, stormy, steady, dignified, primitive, noisy”.

frequentemente demonstrado pelas evidências, próximo aos gladiadores presos em combate.¹⁷⁰(PERROT, 1971, p. 161)

Nos últimos séculos antes de Cristo o órgão romano (figura 18) era ouvido em teatros, jogos, anfiteatros, circos, banquetes e ainda nos festivais dionísicos (WILLIAMS, 1980), atendendo, pois, a uma finalidade muito diferente da religiosa ou litúrgica, pelo menos no sentido a cristandade ocidental hoje emprega.



Figura 18: Detalhe do “Mosaico de Zliten” que data aproximadamente do século II d.C. À direita, o embate de dois gladiadores, à esquerda, um órgão (hidráulico) e outros três instrumentos.

Disponível em: <www.nemausensis.com/Nimes/arenasESP/arenESP10.htm>.

Acesso em: 30 jan. 2014.

4.3 A constituição do órgão como instrumento de igreja

Muitos séculos se passaram desde o surgimento do órgão hidráulico até sua constituição como instrumento de igreja, um processo que Williams (1980) considera como “um dos quebra-cabeças mais incompletos da história da música” (p. 34)¹⁷¹. O costume de utilizar o artefato nos serviços religiosos teve início na Europa Ocidental, por volta do ano 900.

É correto assumir que antes desta data, e em alguns casos depois dela, qualquer referência a um órgão era feita a um instrumento construído para propostas seculares, musicais, científicas, didáticas ou cerimoniais. O mais próximo que qualquer órgão chegou a ser um instrumento de igreja, foi

¹⁷⁰ “Music that was rousing, clamorous, and able to ‘injecting some measure of heroism into the hearts of the citizens’ partly accounts for the presence of the instrument, so frequently demonstrated by the evidence - in the vicinity of gladiators locked in combat”.

¹⁷¹ “One of the greatest unsolved puzzles of music history”.

provavelmente quando usado como sinal ou sirene, para convocar as pessoas para uma procissão ou serviço ¹⁷² (Williams, 1980, p. 34).

Em fins do século IV, o Império Romano foi dividido em Império Romano do Ocidente e do Oriente. Roma permaneceu como capital do primeiro, enquanto que Bizâncio foi transformada em capital do reino do Oriente sendo, posteriormente, renomeada como Constantinopla. É a esta cidade que o mundo moderno deve a sobrevivência e desenvolvimento do órgão, pois, “na Europa Ocidental, o instrumento rapidamente desapareceu e, por volta do século VIII já havia sido completamente esquecido, embora continuasse a ser tocado no Oriente”¹⁷³ (PERROT, 1971, p. 170). Foi ali que a popularidade e utilidade do artefato se mantiveram, não obstante poucas transformações tenham acontecido na organeria nos mil anos seguintes (PERROT, 1971). Pelo final do século V, o Império Bizantino era oriental em seus métodos de governo, embora conservasse as tradições romanas e a cultura helenística, motivo principal da sobrevivência desse instrumento. De forma geral, os textos retratam que o “órgão bizantino, considerado o “ornamento da realeza”, tinha, acima de tudo, a função de salientar a majestade sagrada do palácio imperial. Ele era essencialmente um instrumento de pompa e prestígio” ¹⁷⁴ (PERROT, 1971, p. 182-3), seu som simbolizava poder, (Williams, 1980, PERROT, 1971) e, segundo Ermold Le Noir, um dos poetas da época, o órgão era tido como o orgulho de Bizâncio (apud PERROT, 1971). Digno de nota é o fato de que foi apenas na literatura bizantina que se verificou, pela primeira vez, o uso da expressão “órgão de tubos” (PERROT, 1971).

O uso e sobrevivência do órgão no Império Bizantino não explicam como o instrumento passou a tomar parte dos serviços religiosos. Extremamente apreciado na capital do Oriente, parece que o órgão não era utilizado pela Igreja Bizantina, contumaz opositora da música instrumental: “somente música vocal era tolerada no culto religioso, uma prática que tem sido mantida no Oriente desde então até os dias de hoje” ¹⁷⁵ (PERROT, 1971, p. 171). O mesmo ocorria na Igreja Cristã do Ocidente, que era governada por uma posição completamente contrária ao uso de instrumentos na liturgia, o que dificultava ao máximo a

¹⁷² “It would be safe to assume that before that date, and in many cases after it, any reference to an organ (...) was to an organ built for secular purposes, musical, scientific, didactic or ceremonial. Probably the nearest any organ came to being a church instrument was if it was used as signal or siren summoning the people to a procession or perhaps to a service.”

¹⁷³ “In western Europe the instrument quickly disappeared, and by the eighth century it had been completely forgotten, but it continued to be played in the East.”

¹⁷⁴ “The Byzantine organ, ‘the ornament of royalty’, was essentially an instrument of pomp and prestige.”

¹⁷⁵ “Only vocal music was tolerated in divine worship, a practice which has been maintained in the East right up to the present day”

aceitação do órgão nos serviços religiosos (WILLIAMS, 1980). Duas situações orientavam essa decisão. A primeira estava relacionada ao fato de que em suas origens, dentro da prática sinagoga, o órgão não era utilizado na liturgia. A segunda dizia respeito à resistência que a Igreja oferecia a qualquer associação de elementos profanos ou exuberantes às práticas religiosas. O órgão romano, associado às práticas circenses e profanas, feria, no caso, ambas as condições estabelecidas pela Igreja Cristã do Ocidente (WILLIAMS, 1980).

Segundo Williams (1980), assume-se que o restabelecimento da presença do órgão na Europa Ocidental ocorreu entre os séculos VIII e IX, quando foi re-introduzido pelo Império Oriental. (WILLIAMS, 1980). Considera-se o marco desse momento o fato de Constantino V, imperador bizantino ter enviado um órgão entre os presentes destinados a Pepino, o Breve, rei dos Francos¹⁷⁶. Como Perrot (1971) escreve, “a chegada desse órgão ao Ocidente parece ter capturado a imaginação dos observadores da época. Todos os cronistas francos de então, e estes eram mais que vinte, registraram sua chegada como o acontecimento mais importante do ano de 757” (p. 207)¹⁷⁷. Contudo, as certezas a respeito desse especial presente são poucas e as dúvidas, muitas. As incertezas incluem questões que vão desde que tipo de órgão se tratava - um instrumento musical ou uma sirene militar -, até se ele era, de fato, um artefato musical ou outro tipo de maquinaria complexa (WILLIAMS, 1993).

Outro evento, ocorrido um século mais tarde, marca o renascimento do órgão no Ocidente. Trata-se da chegada do primeiro construtor de órgãos na corte de Luis I, neto de Pepino, o Breve. Seu nome era Georgius. Um importante cronista da época, Eginhard, relata: “Tal Georgius, um nativo de Veneza, veio de sua própria cidade para a corte do imperador, onde construiu com grande destreza (*mirifica arte*), no palácio de Aix, um órgão, instrumento conhecido na Grécia como *hydraulicon*.”¹⁷⁸ (apud PERROT, 1971, p.211). Vários detalhes apontam para a importância desse fato. Uma delas é que Georgius, por ser religioso, pode ter motivado os padres da época a se interessarem pelo artefato, ignorando, assim, as

¹⁷⁶ Nessa época, apenas algumas áreas da Itália ainda permaneciam sob o controle do imperador do Império Romano do Oriente, entre elas, Ravena e Roma. Como o rei da Lombardia havia tomado Ravena e ameaçava fazer o mesmo com Roma, o Papa Estéfano II enviou uma delegação à Constantinopla a fim de conseguir ajuda. O Imperador Constantino, além de não possuir recursos bélicos para o empreendimento, encontrava-se completamente imerso em uma campanha iconoclasta. Estéfano recorreu, então, a Pepino, quem imediatamente enviou duas expedições, recuperando, facilmente, Ravena e liberando Roma. Só que, ao invés de entregar os dois territórios ao imperador Constantino, ele o fez ao Papa, como forma de render-lhe homenagem. Constantino, por sua vez, incapaz de qualquer represália bélica, realizou uma manobra diplomática ao enviar entre 756 e 769, três delegações a Pepino, na esperança de convencê-lo a se tornar iconoclasta. Junto com as três missões, Constantino enviou vários presentes, ao Rei Pepino, entre eles, um órgão. (PERROT, 1971).

¹⁷⁷ “The arrival of this organ in the West appears to have captured the imagination of contemporary observers. All the Frankish chronicles of the time, and there are more than twenty, record it as a highlight of the year 757.”

¹⁷⁸ “This Georgius, a native of Venice, came from his own country to the court of the emperor, where, at the palace of Aix, with consummate skill (*mirifica arte*), he constructed an organ, an instrument known in Greek as the *hydraulicon*”

recomendações dos Padres da Igreja, que desaprovavam o uso de instrumentos no serviço religioso (PERROT, 1971). Outra ideia que busca esclarecer como o órgão foi introduzido nos ofícios religiosos entende que Georgius, provavelmente, ensinou seu ofício a outros clérigos (PERROT, 1971). E são justamente os monges considerados como único grupo de pessoas com competência necessária para levar a cabo o ofício de organeria na época, um trabalho que requeria conhecimentos de aritmética e acústica (PERROT, 1971). Williams afirma que a chave para o mistério que envolve a introdução dos órgãos nos serviços religiosos reside

[...] no desenvolvimento da Ordem dos Beneditinos. Não apenas suas novas abadias se constituíram como centros culturais, mas, também, suas enormes igrejas proporcionavam, por si só, oportunidades ao avanço da música em geral. [...] entre todas as ramificações da igreja cristã eles [os beneditinos] se constituíram, talvez, como a única comunidade capaz de desenvolver órgãos e polifonias. (1980, p. 36).¹⁷⁹

O que é certo é que desde o século XI em diante os órgãos começaram a se tornar cada vez mais uma presença comum nas igrejas monásticas, embora não se saiba ao certo até que ponto eram utilizados em cerimônias litúrgicas (Williams, 1980). Em fins do século XIII, o *alternatim*¹⁸⁰ já era uma prática bastante comum, mas foi somente a partir do século XIV, que o órgão começou a se estabelecer gradualmente como servo do culto cristão¹⁸¹. Entretanto, isso não ocorreu de forma oficial ou por decretos pontificais (PERROT, 1971): o órgão era “mais tolerado do que aceito pelas autoridades eclesiásticas” (p. 219)¹⁸². Vários documentos da época atestam o órgão como um instrumento que só era ouvido em alguns dias de festa, muito provavelmente permanecendo em silêncio durante a Páscoa, Advento e, dependendo da igreja, em outras épocas como, por exemplo, nas comemorações de *Corpus Christi* (WILLIAMS, 1980).

Desde o tempo em que Vitruvius, descreveu o órgão hidráulico, muita coisa aconteceu até que o órgão de tubos se consolidasse como um instrumento predominante nas igrejas cristãs do Ocidente (HIGGINBOTTOM, 1998). Grande parte das composições para o instrumento que conhecemos hoje se relaciona com o contexto religioso, “órgão e liturgia se

¹⁷⁹ “(...) in the development of the Benedictine order. Not only were its new abbeys cultural centers but its large churches themselves gave opportunities to the advancement of music in general. (...) amongst *all* branches of the Christian church they were perhaps the only community to develop organs and polyphony.”

¹⁸⁰ Uma prática na qual o sacerdote ou o chefe dos músicos, dividia com o órgão as partes da liturgia, um cantava um verso do texto e o órgão tocava o próximo verso de forma variada, de acordo com as formas musicais disponíveis na época.

¹⁸¹ “Servant of Christian worship” (Perrot, 1971 p. 219).

¹⁸² “Tolerated rather than accepted by the hierarchy”.

encontram em um íntimo relacionamento”¹⁸³ (HIGGINBOTTOM, 1998, p.130). As razões pelas quais o contexto e as propostas litúrgicas se mostraram elementos propícios à vinculação do instrumento com as práticas religiosas cristãs ocidentais são óbvias (HIGGINBOTTOM, 1998). A primeira delas diz respeito à possibilidade que o instrumento tem de produzir som de grande potência, em grandes espaços físicos, muitas vezes, com acústica deficiente.

De fato, esta é uma particularidade que assume especial importância se levamos em conta que, o órgão acústico enquanto instrumento solista, dificilmente encontra concorrência em volume sonoro, excetuadas as opções eletro acústicas. Essa característica é válida ainda que consideremos o órgão hidráulico, artefato pequeno se comparado com órgãos de tubos de tempos mais recentes. O órgão hidráulico, com seu som violento e poderoso era considerado um instrumento apropriado para amplos espaços; sua presença era indispensável nos anfiteatros (PERROT, 1971, p.161 e 163).

Um órgão pensado para um anfiteatro era equipado principalmente com potentes tubos de lingueta, capazes de preencher o vasto espaço da arena com sua música - sabe-se que concertos ruidosos eram muito populares entre o público romano.¹⁸⁴ (PERROT, 1971, p. 160).

Outro bom exemplo quanto à corpulência sonora do órgão de tubos se pode observar na função que o instrumento desempenhou na França, no final do século XVIII, anos da Revolução Francesa. Vários órgãos¹⁸⁵ foram de grande utilidade aos interesses revolucionários, especialmente por sua potência sonora. Em uma época onde não havia amplificação, um discurso tinha pouca serventia quando proferido diante de uma audiência de milhares de pessoas reunidas em um amplo recinto (OCHSE, 1994). A música foi utilizada como uma ferramenta a serviço da propaganda dos ideais da Revolução. A capacidade sonora do órgão tornava conveniente a presença deste instrumento nos eventos cívicos: “quando as cerimônias e festivais organizadas pelo governo ocorriam em igrejas, era esperado que houvesse música de órgão” (OCHSA, 1994, p.5)¹⁸⁶.

¹⁸³ “The organ and liturgy stand in close relationship”.

¹⁸⁴ “Organ designed for the amphitheatre was fitted mainly with heavy reed pipes capable of filling the vast stretch of the arena with their music - noisy concerts are known to have been very popular with Roman audiences.” (PERROT, 1971, p.160)

¹⁸⁵ Melhor seria dizer aqui, “os órgãos que restaram”, pois à época da Revolução Francesa, o clero perdeu privilégios e bens; propriedades eclesiásticas foram confiscadas ao governo, as igrejas foram secularizadas ou mesmo transformadas em depósitos, enquanto que muitos órgãos que ali se encontravam foram desmantelados, vendidos ou mesmo destruídos (OCHSE, 1994).

¹⁸⁶ “When the ceremonies and festivals organized by the government were held in churches, the organist was usually expected to play.”

O poder das Escrituras em avaliar o uso do instrumento no serviço religioso é a segunda razão que Higginbottom (1998) aponta como importante na compreensão do estabelecimento do órgão dentro das igrejas. Mesmo a interpretação equivocada de alguns textos bíblicos são considerados referência na legitimação da prática organística na liturgia, como é o caso do versículo 4 do Salmo 150. O texto que aparece na Vulgata¹⁸⁷ é: *laudate eum in tympano et choro laudate eum in cordis et organo*¹⁸⁸ e desconsidera que a tradução da palavra hebraica *ugab* para o latim *organo*, contraria o original em hebraico (HIGGINBOTTOM, 1998). A controvérsia gira em torno da tradução do vocábulo grego - *organun* - e do hebraico - *ugab*. No grego da Antiguidade, e também da Idade Média, *organum* aceitava mais que um significado. Basicamente denotava uma ferramenta, um instrumento no seu sentido mais geral, mas também podia significar, em algumas ocasiões, um artefato musical (PERROT, 1971). No caso de *ugab*, os especialistas em Velho Testamento de hoje tendem a interpretar seu significado como sendo uma flauta ou tubo vertical (PERROT, 1971). A Vulgata utilizou a palavra latina *organum* como tradução tanto da palavra grega *organum*, como do vocábulo hebraico *ugab*, o que gerou muitos problemas. Uma dessas confusões foi graficamente representada por um dos artistas do século XIII, quando ilustrou equivocadamente o texto do Salmo 137, que aparece na Vulgata: *In salicibus in médio ejus suspendimus organa nostra*¹⁸⁹ (PERROT, 1971, xviii). Conforme se observa na figura 19, um personagem coroado pendura um órgão em uma árvore.

¹⁸⁷ A Vulgata é como é conhecida a tradução para o latim do Velho Testamento feita no século IV por Jerônimo. O termo é uma abreviação de *vulgata editio*, que significa *edição popular*. Muito usada pela Igreja Católica, a edição ainda é hoje muito respeitada.

¹⁸⁸ Este texto encontra-se em <http://vul.scripturetext.com/psalms/150.htm>. Já sua tradução, “Louvai-o com o tamborim e a dança, louvai-o com instrumentos de cordas e com órgãos.” Disponível em: <www.bibliaonline.com.br/acf/sl/150>. Acesso em: 20 mai. 2012.

¹⁸⁹ “Nos salgueiros daquela terra, pendurávamos, nossos órgãos”.



Figura 19: Representação do século XIII de *In salicibus in médio ejus suspendimus organa nostra*. Disponível em: hydraule.org/bureau/biblio/viollet/comment/orgue_c.htm. Acesso em: 10 dez. 2011.

A partir do século XV, a maioria das grandes igrejas já possuía órgãos (WILLIAMS, 1980). Quanto às igrejas reformadas, é importante dizer que a Reforma de Lutero gerou modificações na função que o órgão desempenhava no serviço religioso. Em alguns casos, o Movimento levou a um aumento significativo na importância da participação do órgão na liturgia. Esse foi especialmente o caso da Alemanha luterana onde o instrumento se tornou um instrumento imprescindível no culto. Em um tempo em que ainda havia em muitos lugares uma grande resistência à utilização do órgão nos serviços religiosos, o Luteranismo contribuiu outorgando respeitabilidade ao instrumento (ETHERINGTON, 1962). Na Inglaterra, durante um grande período, o órgão não era um objeto que despertasse muita simpatia. Andersen cita o caso de uma igreja em St. Chad, que, em 1589, colocou à venda o órgão “para qualquer um que quisesse comprar”¹⁹⁰ (1969, p.169). A finalidade da venda era conseguir recursos para reparar os sinos, comprar um cálice “decente” e ainda arrecadar fundos para a cerca do cemitério (ANDERSEN, 1969). Em meados do século XVII, o Parlamento Inglês decidiu excluir do serviço religioso qualquer forma de música, excetuando-se os Salmos, o que resultou na retirada e destruição de artefatos sonoros: “apenas doze instrumentos sobreviveram a essa loucura”¹⁹¹ (ANDERSEN, 1969). Foi somente a partir de 1660, que os organeiros puderam pouco a pouco começar a restabelecer a construção de órgãos na

¹⁹⁰ “To anyone who might wish to buy it.”

¹⁹¹ “Approximately twelve organs survived this madness.”

Inglaterra (ANDERSEN, 1969). Os Países Baixos adotaram como religião oficial o Calvinismo que também observava restrições quanto à utilização da música instrumental nos serviços religiosos. Contudo a organeria continuou a se desenvolver porque os instrumentos, financiados por fundos da comunidade, eram propriedade das cidades e se constituíam como monumentos que exprimiam o orgulho civil. Além disso, embora fosse proibido que o instrumento soasse durante o culto, em muitas cidades era comum que se realizassem recitais antes e depois do serviço religioso (THISTLETHWAITE, 1998). Cabe lembrar que as igrejas que abrigaram os primeiros cultos reformados já possuíam órgãos de tubos, pois eram templos originalmente católicos que haviam se transformado em igrejas protestantes.

Muito amplamente falando, a prática organística continuou inserida no contexto católico nos outros países da Europa Ocidental, entre eles França, Itália, Espanha e Portugal. Este último, como país colonizador do Brasil, veio a ser o responsável por introduzir o instrumento em terras brasileiras.

4.4 O estabelecimento do órgão de tubos no Brasil

Ainda estava a esquadra de Cabral em alto mar, às portas do chamado Descobrimento, quando a primeira missa foi celebrada¹⁹². Era domingo de Páscoa e os relatos atestam a utilização de um órgão nesta comemoração:

No domingo de Ramos, porém, a ressurreição de Cristo pode ser comemorada com uma missa solene, celebrada no convés da nau Capitania, entre os mais ricos paramentos e os mais belos castiçais. O órgão de frei Maffeo, um dos oito frades da frota, modulou a musica sacra, cuja melodia barroca ecoou nos corações e mentes dos soldados e da marinhagem, dos degredados e comandantes (BUENO, 1998, p. 10).

Foi dessa maneira que o órgão de tubos chegou às terras brasileiras. Ao organista citado, Frei Maffeo, capelão da nave de Pedro Álvares Cabral se atribui a primeira execução musical organística no Brasil:

[...] fr. Maffeo, sacerdote, organista e músico, que, com esta arte, exerceu grande influência no espírito dos aborígenes por ocasião da primeira missa celebrada no Brasil “havendo experiência certa de que o demônio também se afugenta com as suavidades das harmonias”. (MELO, 1947, p.21-2)

Desde os primórdios da colonização portuguesa no Brasil, o instrumento foi considerado como exercendo um papel primordial de distração aos “gentios” que viam no órgão de tubos um artefato lúdico (DIAS CARNEIRO, 1924, v.3, p.363-4, apud KERR, 2011, p.21). Esses primeiros instrumentos eram de tamanho pequeno sendo, portáteis e de fácil transporte. Segundo Padre Jaime Diniz, (1971) musicólogo pernambucano, órgãos pequenos foram amplamente utilizados pelos jesuítas, em suas missões de catequese dos índios¹⁹³.

Os jesuítas da Bahia nunca devem ter passado sem um órgão no seu Colégio, desde o século XVI [...] Na verdade, não se entendia nessa época - e sobretudo depois da publicação do *Caeremoniale Episcoporum* (1600) - não se entendia culto solene litúrgico sem vozes e sem órgão. (DINIZ, 1971, p.9)

Os primeiros órgãos fixos¹⁹⁴ no Brasil apareceram por volta do século XVIII, e foram construídos por organeiros nativos ou aqui residentes (DINIZ, 1971). Durante o século XVIII, a construção nacional de órgãos se desenvolveu e tomou um tímido impulso quando comparada à atividade europeia (KERR, 1985). Até inícios do século XX os diversos artefatos

¹⁹² Isso ocorreu aos 19 dias de abril de 1500.

¹⁹³ “As missões sistemáticas começaram com a chegada dos primeiros jesuítas, vindos com o primeiro governador, Tomé de Souza, a 27/03/1549”. (LIMA, 2001, p.31)

¹⁹⁴ São órgãos de maior tamanho, e, por isso, portáteis.

de tubos existentes em igrejas católicas foram os instrumentos de massa responsáveis pela música nos serviços.

Somente a partir de 1809, com o Tratado de Comércio e Navegação firmado entre Portugal e Inglaterra, que Portugal avalizou o estabelecimento em terras brasileiras de um culto religioso distinto do realizado pela tradição católica, até então, única religião permitida em terras brasileiras. O Tratado, antes de tudo, legislava sobre uma espécie de tolerância religiosa, concedendo aos ingleses imigrantes ou em trânsito a possibilidade de assistir a cultos que eram professados em sua língua nativa, a inglesa. Foi somente quase meio século depois do início da liberação do culto que o protestantismo se fixou no Brasil. Esse foi o momento quando as igrejas batista, metodista, congregacional e presbiteriana aqui se organizaram através do trabalho dos missionários norte-americanos que chegaram com a finalidade principal de evangelizar (DOLGHIE, 2007). A partir de então, os serviços religiosos puderam ser professados em língua portuguesa. Os missionários americanos vinham dos Estados Unidos, mas muitos aqui já chegavam com noções de português, decorrente de preparo prévio em sua terra natal. Para a atividade musical, à semelhança do que ocorria nas igrejas pequenas dos Estados Unidos¹⁹⁵ (OCHSE, 1975) eram utilizados o piano e o harmônio, instrumentos muito populares nas igrejas rurais dos Estados Unidos onde a construção de pequenos órgãos de tubos era quase impossível¹⁹⁶ (OCHSE, 1993). Os harmônios se adequaram às limitações de espaço físico e financeiro no momento da implantação destas igrejas em solo brasileiro.

¹⁹⁵ Ochse (1975) corrobora a inadaptação do órgão de tubos em certos contextos religiosos citando uma pesquisa realizada em 1960. Os resultados obtidos mostraram que de dezenove igrejas batistas com um número de membros entre 40 e 297 localizadas na Baía de San Francisco, quatorze utilizavam órgãos eletrônicos em seus serviços religiosos. As outras cinco igrejas utilizavam pianos. Dentre as igrejas com um número de membros entre 300 a 600, sete utilizavam órgãos eletrônicos, enquanto que, apenas duas, órgãos de tubos, uma indicação de que os organeiros não tiveram sucesso em produzir e negociar instrumentos atrativos e práticos para as igrejas menores (OCHSE, 1975). Esse padrão parece ter se instalado aqui nas grandes cidades brasileiras em geral e, no Rio de Janeiro em particular, pois muitas das igrejas protestantes fundadas no Brasil foram fruto da atividade missionária estadunidense.

¹⁹⁶ Em 1840 havia mais de 20 organeiros ativos muitos deles eram construtores de harmônios e de *melodeons* (instrumento semelhante ao harmônio). A partir da metade do século XIX a fabricação e o comércio destes instrumentos cresceram sobremaneira. As companhias que os produziam não poupavam esforços na promoção de seus produtos, investiam em propaganda nas revistas especializadas e utilizavam os serviços de vendedores experientes (OCHSE, 1975, p.112) Em 1859, a revista *New-York Musical Review and Gazette*, publicou que: “Felizmente, nós agora temos no harmônio um substituto realmente satisfatório para esses pequenos órgãos (de tubos)” (OCHSE, 1975, p. 112) (“Fortunately we have now a really satisfactory substitute for these small [pipe] organs in the Organ-Harmonium”).

4.5 O surgimento do órgão eletrônico

O aprimoramento de recursos tecnológicos viabilizou o surgimento de instrumentos cuja produção sonora estava baseada na utilização de impulsos elétricos. Em 1897 Thaddeus Cahill obteve a patente para sua nova invenção, o telarmônio (figura 20), também conhecido por “dinamofone”. O instrumento se assemelhava muito ao órgão de tubos devido a suas enormes proporções, pois era dotado de equipamentos e mecanismos que requeriam, para sua alocação, espaço físico de grande amplitude (DAVIES, 2006).

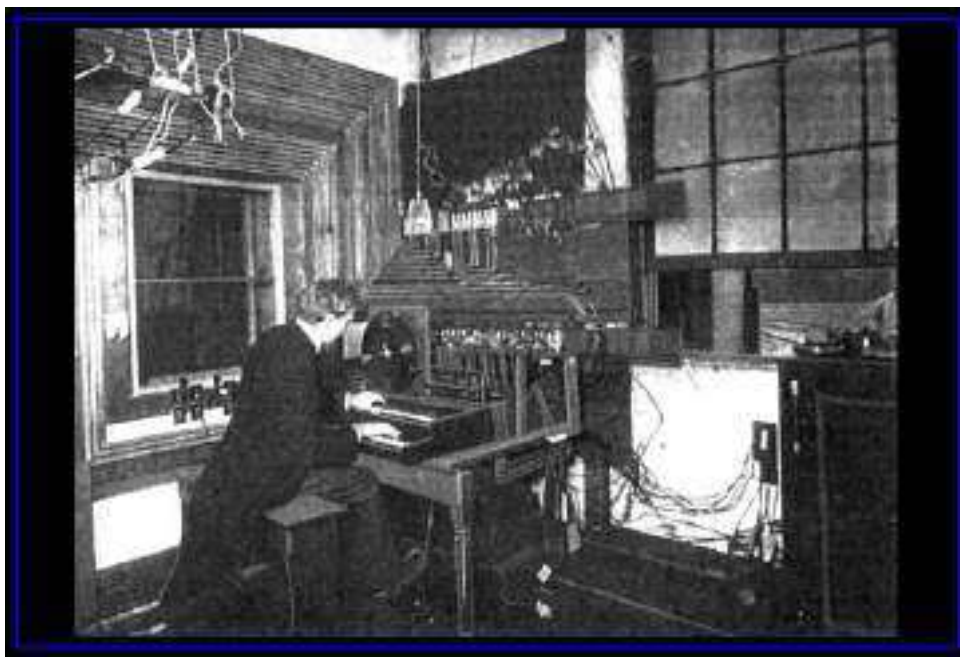


Figura 20: O Telarmônio. Disponível em: <www.toptenz.net/top-10-lost-technologies.php/telharmonium>. Acesso em: 12 jul. 2010.

A primeira versão do artefato pesava sete toneladas, a segunda versão, quase duzentas; seu mecanismo era capaz de ocupar uma sala inteira. O instrumento consistia em um dínamo elétrico associado a indutores eletromagnéticos, capazes de produzir diferentes frequências sonoras (WILLISTON, 2000). O telarmônio é considerado o primeiro sintetizador. Aliás, na patente de 1896, quando descreveu o processo utilizado na produção sonora do instrumento, o próprio Cahill denominou o instrumento como *synthesizing* (HOLMES, 2002, p. 45 *apud* BENTO, 2005, p. 74). Como ainda não existiam amplificadores os sinais produzidos eram difundidos pela linha telefônica. Era necessário pagar uma inscrição para que fosse possível ouvir as execuções musicais do instrumento pelo telefone público ou de casa, desde que estes terminais estivessem equipados com amplificadores acústicos. A comercialização do telarmônio não teve sucesso, o instrumento apresentava

inúmeros problemas e inconvenientes, entre eles os derivados da amplificação ineficiente promovida pelos amplificadores utilizados então.

Imprescindível à existência de um instrumento eletrônico, era o sistema de amplificação do som, motivo pelo qual o desenvolvimento do órgão eletrônico só deslanchou depois da década de vinte, quando a válvula a vácuo começou a ser utilizada na tecnologia de fabricação dos amplificadores (DAVIES, 2006). A partir de então, muitos instrumentos eletrônicos de teclado surgiram por todas as partes do mundo.

Foi em 1934 que Laurens Hammond patenteou um órgão que produzia sons de forma bastante semelhante àquela que Cahill havia empregado no telarmônio. Contudo, ele pode se beneficiar da nova tecnologia que surgia, a válvula eletrônica. Ao contrário do telarmônio, o órgão Hammond, como foi denominado, alcançou rapidamente grande sucesso, tornando-se uma alternativa bastante atraente nos mais variados segmentos musicais, popular ou clássico, secular ou eclesiástico. Em comparação ao órgão de tubos, o instrumento se revelou altamente econômico, seja do ponto de vista financeiro ou espacial. Ele dispensava o enorme aparato do órgão de tubos - foles, someiros e os próprios tubos - bem como oferecia muitas vantagens adicionais, como prescindir de afinação. Em 1935 o instrumento foi disponibilizado para a venda no varejo por 1250 dólares, o equivalente ao preço de um bom piano, enquanto que um órgão de tubos custava entre 6000 e 200.000 dólares (ALDRIDGE, 1996). Em 1936 foram vendidos 1763 órgãos Hammond, o equivalente a mais de três vezes o número de órgãos de tubos comercializados no mesmo período (ALDRIDGE, 1996).

Não obstante o alto índice de vendas de órgãos Hammond, “nem todos estavam felizes com ele”¹⁹⁷ (ALDRIDGE, 1996, p.3). Instalou-se uma grande polêmica acerca da legitimidade do Hammond ser denominado “órgão”: “Os puristas torciam o nariz dizendo que estes eram instrumentos que não eram realmente ‘órgãos’ e criticavam sua sonoridade como sendo sem cor e monótona”¹⁹⁸ (ALDRIDGE, 1996, p. 3, grifo do autor). Os organeiros também viam com preocupação a ascensão da preferência pelo novo instrumento, que ameaçava a já debilitada indústria de órgãos acústicos (ALDRIDGE, 1996). O descontentamento com o instrumento eletrônico foi de tal ordem que, em 1935, os construtores de órgão de tubos entraram com uma queixa junto à Federal Trade Commission¹⁹⁹ (FTC). Eles questionavam não apenas o direito do novo instrumento ser denominado “órgão”. Com o processo, tentavam impedir que os fabricantes do Hammond

¹⁹⁷ “Not everyone was happy with them”.

¹⁹⁸ “Purist sniffed that these instruments were not truly ‘organs’ and criticized their sound as being colorless and monotonous”.

¹⁹⁹ Instituição que regula as relações de comércio nos Estados Unidos.

utilizassem na propaganda um de seus motes mais importantes, que seu artefato eletrônico era capaz de produzir uma sonoridade tal qual a de um órgão de tubos. Na época, a FTC explicou que:

Entre as representações que a companhia acusada supostamente utilizou como forma de propaganda encontra-se que o uso do "órgão Hammond" significa "que a extraordinária beleza da verdadeira música de órgão está disponível para qualquer residência mediante uma despesa equivalente a de um bom piano"; que o instrumento "produz uma completa gama de sons expressivos necessários na interpretação, sem comprometimento, das grandes obras da literatura organística tradicional", e que os organistas concordam que o instrumento é comparável a órgãos de tubos que custam \$10,000. (*apud* OCHSE, 1975, p. 371-72, grifos da autora)²⁰⁰.

As audiências começaram em março de 1937, "e os debates se transformaram em um dos mais animados capítulos da história do órgão na América, quando organistas e construtores de órgão tentavam provar o que um órgão podia e não podia fazer"²⁰¹ (OCHSE, 1975, p. 372). Como parte do processo, a FTC submeteu vinte e quatro pessoas a um teste realizado na capela do campus da Universidade de Chicago onde foi instalado um órgão Hammond de \$2.600 junto a um órgão de tubos, cujo valor era de \$75.000 (ALDRIDGE, 1993). Quinze estudantes e nove músicos profissionais com seus olhos vendados foram solicitados a registrar em um cartão se as sequências que ouviam provinham do órgão Hammond ou do órgão de tubos. O percentual de acerto entre os estudantes foi de 50%, enquanto que entre os músicos profissionais foi de 67% (ALRIDGE, 1993). Na audiência final, ocorrida em abril de 1938, o representante da Hammond afirmou que a construção de órgão de tubos se transformaria muito rapidamente em um negócio "como o da fabricação de lâmpadas de querosene"²⁰² (OCHSE, 1975, p.373).

Diante dos resultados do teste auditivo, a FTC entendeu que não poderia acatar o pedido da indústria de órgão de tubos já que "a maioria das pessoas não podia apontar as diferenças entre um Hammond e um órgão de tubos"²⁰³ (ALRIDGE, 1993, p.3). A comissão, então, preservou o direito da Hammond em anunciar seu novo produto como "órgão", mas

²⁰⁰ "Among representations allegedly made by the respondent company in its advertising matter are that use of 'The Hammond Organ' means "that real organ music of unbelievably beautiful quality is now possible in any home at an expense no greater than that of a good piano"; that the instrument "produces the entire range of tone coloring necessary for the rendition, without sacrifice, of the great works of classical organ literature," and that may organists agree the instrument is comparable to pipe organs costing \$10,000."

²⁰¹ "And the debates make up one of the liveliest chapters in American organ history, as organists and builders sought to prove what an organ can and should do."

²⁰² "A business as the making of kerosene lamps".

²⁰³ "Most people couldn't tell the difference between a Hammond and a pipe".

vetou o direito da empresa em promover o instrumento sob o mote da semelhança sonora com o instrumento acústico (ALRIDGE, 1993).

Nos Estados Unidos, passado o frisson gerado pela controvérsia legal entre órgão de tubos e órgão Hammond, a tarefa de competir com a produção de órgãos eletrônicos deixou de ser dos altos escalões, passando a ser dos representantes locais das grandes empresas, pequenos construtores de órgãos de tubos e organistas que consideravam “os órgãos eletrônicos inaceitáveis dentro dos padrões artísticos”²⁰⁴ (OCHSE, 1975, p.373). No âmbito religioso, os instrumentos eletrônicos continuaram sendo comercializados normalmente, embora, fossem predominantemente adquiridos por igrejas pequenas (OCHSE, 1975).

Entre os anos 40 e 70 muitos modelos órgãos eletrônicos surgiram desde os mais simples aos mais complexos, produzidos por uma variedade de fabricantes. Tornaram-se muito populares os modelos espineta (figura 14) e o chamado combo (figura 21).

²⁰⁴ “Electronic organs unacceptable on artistic grounds”



Figura 21: Órgão combo com pedaleira (opcional) conectada.
Disponível em: <www.estecho.com/gear/Acetone_TOP-9.php>. Acesso em: 8 out. 2013.

O órgão espineta já foi descrito na seção 3.9. Já o órgão combo surgiu entre os anos 60 e 70 nos EUA. Era um instrumento eletrônico transistorizado, normalmente com um ou dois teclados, cada qual abrangendo entre três e cinco oitavas, portátil e de manuseio relativamente simples. Alguns deles tinham, assim como órgão espineta, suas oitavas divididas de forma facilitar a produção das partes mais agudas – melodia – pela mão direita e as partes mais graves - baixos ou acordes – pela esquerda. Permitia, eventualmente o acoplamento de uma pedaleira de uma oitava, com teclas curtas, para fazer soar os baixos.

No Brasil, a utilização do Hammond, inicialmente, e depois de outros órgãos eletrônicos, tornou-se frequente nos cultos de muitas igrejas protestantes. Nessas igrejas, predominavam os pianos e órgãos eletrônicos, instrumentos que desfrutavam de notória acessibilidade física, visual, operacional e sonora. Ocupavam pouco espaço, permitiam fácil

transporte e muitas vezes ficavam situados à frente da nave, quando estavam disponíveis à visualização constante dos fiéis durante sua execução.

A importância do aparecimento e do estabelecimento do órgão Hammond e de outros eletrônicos na vida musical religiosa no Rio de Janeiro se deveu, não apenas pela quantidade de instrumentos espalhados pelas igrejas, mas por contribuir na construção de um parâmetro sonoro e estético. O órgão Hammond não foi, contudo, o único órgão eletrônico a surgir durante o século XX. Muitos outros instrumentos despontaram nessa época. Na França, o físico e engenheiro Armand Givelet, em colaboração com o designer de órgãos Edouard Coupleux, construíram entre 1928 e 1930, os primeiros órgãos considerados completamente eletrônicos. O instrumento recebeu o nome de seus criadores, *Coupleux-Givelet*. O primeiro modelo do instrumento, com dois manuais, foi instalado em várias igrejas da França e da Suíça, enquanto que um segundo modelo de três manuais, denominado *orgue des ondes*, foi instalado na estação de rádio em Paris, no ano de 1932 (DAVIES, 2006). Abbé Pujet criou o *orgue radiosynthétique*, que era provido de tubos que ficavam encerrados em três câmeras com microfone e alto falantes. Havia ainda o *mutatone*, desenhado por Constant Martin e o órgão construído por Marcel Tournier, que recebeu seu nome.

Na Alemanha surgiram instrumentos como o *trautonium*, o *lichtton-orgel* e o *grösstonorgel*, artefato que chegou a ser utilizado na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de 1936 em Berlin. Em 1930, ainda no mesmo país, Jörg Mager construiu o *partiturophon*, artefato sonoro que permitia a seleção de timbres diferentes para cada voz, uma especialidade que beneficiava a performance da música de Bach (DAVIES, 2006). O alemão Harald Bode foi o construtor do *warbo formant-orgel*, instrumento que antecipou muitas características que vieram a ser encontradas nos sintetizadores e teclados eletrônicos. Na Áustria, Stelzhammer construiu o *magneton*, e na Inglaterra a firma de John Compton fabricou o órgão *electrone* (*compton electrone organ*), que chegou a ser encomendado pelos estúdios da BBC com vistas a incrementar as orquestras daquela organização.

Muitas novidades eletrônicas também surgiram nos Estados Unidos, onde inventores “exploraram todas as técnicas de geração de som disponíveis”²⁰⁵ (DAVIES, 2006). Richard Ranger criou o *rangerton*, Ivan Eremeeff, russo de nascimento, construiu o *photona*, o *gnome*, e o *syntronic organ*. Em 1934 deu-se início à primeira produção substancial de órgãos eletrônicos com a fabricação do *orgatron*, desenhado por Hoschke e vendido principalmente para igrejas. O instrumento teria se tornado o principal órgão eletrônico da época, caso não

²⁰⁵ “Inventors explored all available sound-generation techniques”.

fosse, rapidamente, ofuscado por um instrumento mais econômico que apareceria no ano seguinte, o órgão Hammond (DAVIES, 2006).

A despeito do grande número de instrumentos eletrônicos que surgiram durante o século XX, a tecnologia neles empregada para a produção sonora não variava muito. Os métodos de geração de som utilizados na produção de instrumentos eletrônicos se dividem, basicamente, em três (DAVIS, 2006, p. 165). No primeiro desses métodos, a produção sonora é resultante da amplificação de uma fonte sonora que pode ser, entre outras coisas, uma corda, um sino ou uma palheta de metal. Por ficar encerrada em um espaço pequeno e não possuir qualquer ressoador para que se torne audível, a fonte sonora depende de amplificação que pode ser realizada por um microfone, transdutor ou captador sonoro. O artefato de teclado que funcionava de acordo com essa tecnologia era o harmônio eletronicamente amplificado, produzido e comercializado em meados do século XX (DAVIS, 2006). O instrumento tornou-se popular sendo anunciado nos jornais, juntamente com equipamentos de som para o lar (figura 22).

You Can Count on Us...
Quality Costs No More at Sears

SEARS

*Give the Ideal Family Gift...a
Silvertone Console Stereo or Organ*

**New Silvertone Six-Speaker
Solid-State Console Stereos**

Sears Gift Priced **239⁹⁵**
No Trade-In Required

Magnificent Contemporary style walnut veneer cabinet fills the room instantly with stereophonic sound. AM-FM, FM Stereo radio with stereo alert light plus 4-speed stereo changer that shuts off automatically after last record plays. Tape record and tape playback decks. Speaker selector switch. 50 watts peak power.

ON SALE!
Silvertone Easy-to-Play
Electronic Reed Organs
Regular \$109.95 **94⁹⁵**
Matchless Bench... 19.95
No Trade-In Required
18 preset chords and 37 note numbered
keyboard make playing easy. Foot pedal
for volume control. Ideal for the beginner.

ON SALE!
Save \$50...Our Best 60-Key
Electronic Reed Organs
Regular \$229.95 **179⁹⁵**
Matchless Bench... 19.95
No Trade-In Required
Contemporary style walnut veneer
cabinet. Electronically amplified
sound. Two voices for music variety.
Vibrato switch, foot pedal volume
control. Big 8-in. speaker.

ON SALE!
Your Favorite Christmas Carols
and Hymns on Monaural LPs
Christmas songs by Harry Simeone Regular \$2.49
Chorale, Bing Crosby, Andy Williams,
Robert Goulet, Eirini Ford.
Regular Stereo \$3.49 for 2.99 **1.99**

Send or Give Merchandise Gift Certificates-
Good In Any Sears Store in the U.S.A.

Early American
style maple veneer
cabinet \$49.95
Italian Provincial
style mahogany
veneer cabinet
\$49.95

MW55SW 1.1

Figura 22: Órgão Hammond anunciado pela loja de departamentos Sears. Fonte: Daytona Beach Morning Journal - 28 nov. 1965, Disponível em: <news.google.com/newspapers?nid=1873&dat=19651128&id=ZpstAAAAIABAJ&sjid=u54FAAAAIBAJ&pg=5873,5790893>. Acesso em: 30 out. 2013.

A outra forma de produção de som é denominada eletromecânica onde as rodas fônicas do instrumento (um conjunto de discos dentados) giram a uma grande velocidade criando uma variação de campo magnético que origina uma corrente oscilante. O telharmonio e o Hammond foram instrumentos construídos de acordo com essa tecnologia (DAVIS, 2006).

No terceiro método, a geração de som está, estritamente falando, baseada em componentes eletrônicos (DAVIS, 2006). Os primeiros componentes utilizados foram as válvulas, superadas em 1960 pelos transistores que, por sua vez, a partir de 1971, foram substituídos por circuitos integrados, ou, como são mais conhecidos, os chips de computadores (figura 23). Com isso, começaram a ser produzidos os órgãos eletrônicos digitais.

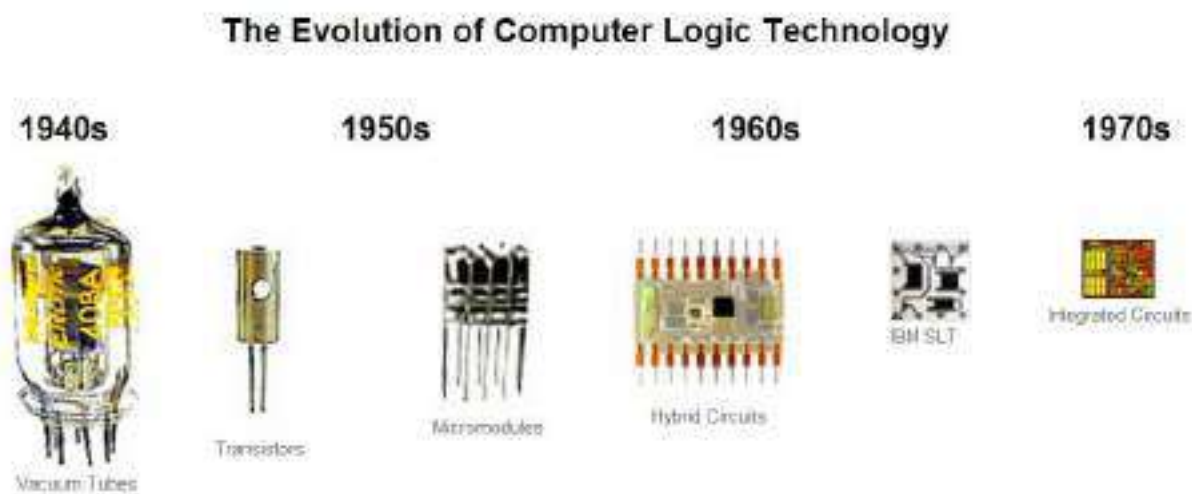


Figura 23: “A Evolução da tecnologia da computação lógica”. A figura mostra as substituições ocorridas durante algumas décadas do século XX na tecnologia de transmissão de informação digital, partindo dos anos 40, com as válvulas à vácuo, passando pelos transistores e micro módulos (anos 50), circuitos híbridos e SLT (Solid Logic Technology, da empresa IBM) (anos 60), até os circuitos integrados (anos 70). Disponível em: <www.chipsetc.com/computer-technology-timeline.html>. Acesso em: 8 jul. 2013.

Segundo Riley (2005), a Allen Organ Company na cidade de Allentown, Pensilvânia, foi a primeira firma a construir instrumentos capazes de competir verdadeiramente com órgãos de tubos. Seus primeiros instrumentos, lançados a partir de 1939, utilizavam válvulas à vácuo para a produção sonora. Em 1958, a Allen se transformou na primeira firma a fabricar órgãos transistorizados, abandonando a utilização das vultosas válvulas à vácuo. Em seguida, no final da década de 60, a tecnologia permitiu a substituição dos transistores por circuitos

integrados em larga escala, que reunia em uma pequena peça de silicone milhares de circuitos transistorizados. Eram os circuitos integrados. A partir daí, a firma Allen Organ Company, em parceria com a North American Rockwell Corporation, lançaram, em 1971, o primeiro órgão digital (RILEY, 2005). De acordo como especifica a própria Allen, em seu site²⁰⁶, “o órgão digital computadorizado foi o primeiro instrumento a usar sampleamento, um processo pelo qual sons são armazenados em memória digital para depois serem acuradamente reproduzidos”²⁰⁷

4.6 A Organologia e os processos de classificação do órgão

A organologia oferece esquemas classificatórios cientificamente aceitos que incluem processos de identificação de instrumentos. Kartomi (1990) equipara a necessidade de classificação ao anseio por uma estrutura racional, um atributo inerente ao ser humano. Um esquema de classificação traz vários benefícios, pois, ainda segundo a autora, contribui para a compreensão, rememoração e transmissão acerca da diversidade das espécies, além de proporcionar segurança intelectual (KARTOMI, 1990). Kartomi define classificação como “um esquema que organiza conhecimento acerca de entidades selecionadas em um domínio escolhido, agrupando-as em um ou mais níveis (estágios de subdivisão) dentro de um conjunto de classes”²⁰⁸ (1990, p. 16).

O estudo das representações e das descrições dos instrumentos musicais tem raízes muito antigas; no primeiro milênio a.C. a cultura chinesa já possuía um sistema que classificava os instrumentos de acordo com o material com o qual eram construídos (KARTOMI, 1990). Mas foi a partir do Renascimento que o estudo dos instrumentos musicais ganhou força com o aparecimento de novas obras teóricas que buscavam sistematizar o assunto (OLING, WALLISCH, 2004). São muitos os sistemas classificatórios de instrumentos. Comento apenas alguns, mais conhecidos, sobre os quais discorro, ainda que sucintamente.

Victor-Charles Mahillon foi o autor do primeiro sistema científico de classificação de instrumentos, um sistema lógico e universal (SACHS, 1947). Kartomi (1990) a ele se refere

²⁰⁶ Fonte: <www.allenorganny.com/#!quantum-organs/ch0o>. Acesso em: 4 set 2013.

²⁰⁷ “The Digital Computer Organ was the first musical instrument to use digital sampling, a process by which recorded sounds are stored in digital memory for accurate sound reproduction.”

²⁰⁸ “A scheme that organizes knowledge about selected entities from a chosen domain, grouping them in one or more steps (stages of subdivision) into sets of classes.”

como “a primeira classificação de instrumentos musicais apropriada para o mundo todo”²⁰⁹ (p. 163). Entre 1880 e 1922 Mahillon publicou o *Catalog descriptif et analytique du Musée instrumental Du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*,²¹⁰ obra em 5 volumes, composta por quase 2300 páginas e fruto de seu esforço em catalogar os 3300 instrumentos do museu do qual era curador. Em seu trabalho, Mahillon estabeleceu quatro categorias principais de instrumentos: cordofones, aerofones, membranofones, e autofones.

Em 1910 Galpin publicou um esquema classificatório de sua autoria, onde adotou as quatro classes criadas por Mahillon, renomeando-as como substâncias sonoras, membranas vibratórias, instrumentos de ar e instrumentos de cordas (KARTOMI, 1990). Anos mais tarde, em 1937, Galpin após realizar modificações ao esquema original publicou uma segunda versão de seu trabalho. Nela ele acrescentou uma categoria extra com vistas a “acomodar os recentes desenvolvimentos da eletrônica”²¹¹ (KARTOMI, 1990, p. 176). Essa foi a primeira vez que os instrumentos eletrônicos foram incluídos em uma classificação científica (KARTOMI, 1990).

Em 1914, Erich Von Hornbostel e Curt Sachs (1961) também utilizaram o sistema de classificação de Mahillon, incluindo algumas modificações. As mudanças feitas no sistema incluíram a substituição da palavra “autofone” por “idiofone” e a utilização de um sistema numérico capaz de identificar os instrumentos e as classes e subclasses às quais pertencem (Kartomi, 1990).

Até certo ponto, a classificação de Sachs-Hornbostel não apresenta problemas em situar o órgão hidráulico e o órgão (que os musicólogos europeus definem como tal), como pertencentes a uma mesma categoria, a dos aerofones. A vibração da coluna de ar se constitui como fonte primeira da produção de som em ambos os instrumentos. Mas surge uma dificuldade quando os autores subdividem esta categoria em duas, a dos aerofones livres e a dos instrumentos de sopro propriamente ditos. No primeiro grupo encontram-se os instrumentos onde a corrente de ar faz vibrar uma lamela, que interrompe o fluxo de ar intermitentemente. No outro grupo estão aqueles onde o ar fica confinado dentro do próprio instrumento (VON HORNBOSTEL e SACHS 1961). À categoria dos aerofones livres corresponderia certo tipo de tubos, os chamados tubos de lingueta, enquanto que a outra, a dos tubos labiais²¹². Tanto no órgão acústico quanto no órgão hidráulico os dois tipos de tubos

²⁰⁹ “The first classification of musical instruments suitable for worldwide”.

²¹⁰ Catálogo descritivo e analítico do Museu instrumental do Conservatório Royal de Música de Bruxelas.

²¹¹ “Accommodate recent developments in electronics”.

²¹² Nos tubos labiais, a produção do som ocorre como em um apito utilizado por crianças enquanto que nos tubos de lingueta, o som é produzido ao fazer vibrar uma língua de metal que se encontra dentro do tubo.

podem coexistir, o que poderia criar um impasse classificatório. Contudo, o próprio sistema, fornece as condições de acomodação para esse eventual obstáculo já que os autores introduziram a noção de instrumentos poliorgânicos, ou seja, artefatos compostos de várias unidades de instrumentos:

A fim de aproximar os grupos que estão separados no sistema, é possível transformar um critério principal de divisão em um critério subordinado sem destruir o sistema: um simplesmente se transforma no outro. (VON HORNOSTEL e SACHS 1961, p.11)

Outro sistema importante de classificação foi criado em 1932 por André Schaeffner em *D'une nouvelle classification méthodique des instruments*²¹³. Nessa obra, o autor utilizou um critério diferente para classificar os instrumentos musicais, um sistema baseado no estado da matéria que produz o som do instrumento. Ele dividiu os artefatos sonoros em duas categorias principais de instrumentos, a sólida - que incluía cordas e percussão - e gasosa, que incluía instrumentos de sopro de madeira e metais (KARTOMI, 1990). Se considerados instrumentos que necessitam de tubos para a produção sonora, o órgão e o órgão hidráulico podem ser facilmente classificados em uma das três subdivisões desta última categoria, ou seja, os instrumentos que abrigam uma coluna de ar.

No que concerne à definição oferecida pelos musicólogos eruditos ao que se entende por “órgão”, os sistemas classificatórios de Schaeffner e o de Von Hornbostel-Sachs não causam prejuízo à definição dada por Williams (seção 4.2), pelo contrário, se adaptam perfeitamente aos quatro requisitos descritos pelo autor como indispensáveis ao instrumento. Mas, tal sintonia não deveria ser considerada como garantia da incontestabilidade dos esquemas classificatórios da organologia, pois estes, não obstante se pretendam universais, foram construídos *a posteriori* da existência dos instrumentos aos quais fazem referência. Sua verdade ou sua exatidão se comprovam pelo cotejamento com os artefatos pré-existentes. O sistema de Schaeffner, embora “logicamente exaustivo, cobrindo potencialmente todos os instrumentos reais e concebíveis”²¹⁴ (KARTOMI, 1990, p. 176), não inclui os instrumentos eletrônicos, fato que também se observou na versão original do esquema classificatório de Sachs-Hornbostel. Este último data de 1914, mas foi ampliado em 1940 quando Curt Sachs (1940) adicionou uma nova categoria – os eletrofonos - como forma de incluir instrumentos que dependiam da corrente elétrica para a produção sonora.

²¹³ “Para uma nova classificação metódica dos instrumentos”.

²¹⁴ “Logically exhaustive, potentially covering all real and conceivable instruments.”

No livro, *Historia universal de los instrumentos musicales*²¹⁵ (SACHS, 1947), em uma seção intitulada “terminologia”, Sachs inclui os eletrofonos, que, ao contrário das outras quatro categorias, não recebeu nenhum comentário explicativo por parte do autor. Ao título genérico segue-se a descrição sumaria das subcategorias, ou seja, os instrumentos eletromecânicos e os instrumentos radioelétricos, sem que ele apresente quaisquer exemplos dos artefatos classificados. Mesmo se desconsideramos que, por si só, a descrição de uma nova categoria justificaria uma ampla discussão do tema, a exposição que Sachs oferece dos eletrofonos, quando comparada ao relato que ele mesmo faz das demais categorias, se revela muito econômica²¹⁶.

Produzidas nos meios acadêmicos, as classificações aqui apresentadas, não obstante possam ser consideradas óbvias ou naturais, são “impostas artificialmente ou manipuladas intelectualmente pelo observador para uma proposta específica”²¹⁷ (KARTOMI, 1990, p.16). O observador seleciona arbitrariamente um número limitado de características para construir esquemas artificiais tendo em vista uma proposta específica e sistemática (KARTOMI, 1990). Os autores de duas das teorias acima incluíram uma categoria extra ao sistema que já haviam desenvolvido como forma de acomodar instrumentos eletrônicos que começavam a surgir. Esse processo atualizador reflete uma tendência: que os sistemas classificatórios são desenvolvidos sob um foco histórico, muitas vezes, vinculado a um museu (KVIFTE, 1989). Nesse caso, o enfoque prioriza o aspecto superficial, a aparência do instrumento (KVIFTE, 1989). Outras vezes, a ênfase recai sobre a forma pela qual o som é produzido (KVIFTE, 1989). De uma maneira ou outra, a tendência geral é a de “colocar os sintetizadores e máquinas de ritmo em uma categoria de instrumentos eletrônicos”²¹⁸, uma categoria formada por artefatos que costumam ser menosprezados (KVIFTE, 1989, p. 3). Para esse autor, “os sistemas de classificação são baseados em uma variedade de perspectivas”²¹⁹ (KVIFTE, 1989, p.2). E a dele, certamente difere da maioria dos musicólogos que inspiraram os eruditos ao construírem os sistemas que isolam o órgão de tubos de outros instrumentos, ainda que similares. Kvifte sustenta que os instrumentos eletrônicos costumam ser menosprezados e critica os sistemas que isolam estes artefatos em uma categoria aparte o que dificulta “a

²¹⁵ “Historia universal dos instrumentos musicais”.

²¹⁶ Na edição argentina Sachs (1940) utiliza aproximadamente duas páginas para descrever os idiófonos, duas páginas e meia para os aerófonos, três para os membranófonos e quatro para os cordófonos, enquanto que emprega umas poucas frases - menos de um terço de página - na descrição de sua nova categoria, os eletrófonos.

²¹⁷ “Are imposed artificially or manipulated intellectually by the observer for a specific purpose.”

²¹⁸ “To place synthesizers and rhythm machines in a class for electronic instruments.”

²¹⁹ “Classification systems are based on a variety of perspectives.”

análise de importantes diferenças e semelhanças na técnica dos instrumentos”²²⁰ (KVIFTE, 1989, p. 3). Ao frequente comentário que diz que os instrumentos eletrônicos são muito mecânicos para serem considerados como um instrumento musical verdadeiro, Kvfite (1989) contesta dizendo que o mesmo poderia ser facilmente aplicável a um instrumento acústico porque “um organista não produz mais som quando toca em um órgão de tubos do que quando toca em um órgão eletrônico”²²¹ (KVIFTE, 1989, p.3).

Davies, no verbete “electronic organ” (2006) pelo menos indiretamente, compartilha dessa ideia quando diz que “a maioria dos órgãos eletrônicos são planejados de forma que sua execução se faça de forma idêntica a seu equivalente acústico”²²² (Davies, 2006, p.164). Musicólogo, compositor e inventor de diversos instrumentos experimentais, Hugh Davies foi um importante divulgador da música eletrônica e, certamente, com interesses e perspectivas - para relembrar as palavras de Kvfite²²³ - bem diversos daqueles de Williams e Perrot. Como exemplo disto, cito a definição que Davies (2006) oferece para “órgão”, na qual ele anuncia quais são os atributos indispensáveis ao instrumento:

As características essenciais de todos os órgãos, qualquer que seja seu nome, seja ele eletrônico ou não, ou ainda se ele tenha sido concebido como um substituto para um órgão de tubos ou um harmônio, são: a habilidade de sustentar os sons em um volume constante enquanto as teclas são pressionadas; a facilidade para aumentar ou diminuir continuamente o volume dos sons sustentados (a caixa expressiva no Barroco e nos órgãos de tubos que vieram depois); alguns graus de capacidade polifônica, que capacita que tanto acordes quanto partes independentes sejam executadas [...] e uma variedade de timbres possíveis.²²⁴ (p. 164).

Essa definição, embora apresente problemas²²⁵, retira dos tubos a função de imprescindibilidade e se contrapõe à proposição dos musicólogos tradicionais europeus. A

²²⁰ “To analyze important similarities and differences in playing technique.”

²²¹ “An organist doesn’t ‘make’ any more of the sound when playing a church organ than when playing an electronic organ”.

²²² “Most electronic organs are intended to be played in an identical manner to their acoustic equivalente.”

²²³ “Os sistemas de classificação são baseados em uma variedade de perspectivas. (“Classification systems are based on a variety of perspectives”).

²²⁴ “The essential features of all organs, whatever their name, whether electronic or not, or whether intended as a substitute for a pipe or reed organ, are: the ability to sustain notes at a constant loudness while Keys are depressed; the facility for continuously increasing or decreasing the loudness of sustained sounds (the swell box in Baroque and later pipe organs); some degree of polyphonic capability that enables both chords and independent parts to be executed [...]; and a variety of possible timbres.”

²²⁵ O trecho onde Davies fala sobre a “facilidade para aumentar ou diminuir continuamente o volume dos sons sustentados (a caixa expressiva no Barroco e nos órgãos de tubos que vieram depois)” demonstra, no mínimo, desatenção para com as características históricas do órgão acústico. Como um artefato, ou como ferramenta, de fato, a caixa expressiva (*swell box*) surgiu, no final do século XVII na Espanha. Nesta época, tratava-se de incluir um grupo de tubos, responsável por um timbre, dentro de uma caixa fechada de madeira com uma tampa com dobradiças. Pelo comando do organista, essa tampa podia se abrir ou fechar, proporcionando aquele

definição de Davies, representa mais do que um ponto de vista isolado. Juntamente com qualquer outra classificação que conteste o confinamento dos instrumentos eletrônicos em um grupo aparte, esta é uma demonstração contundente do caráter temporal e circunstancial dos sistemas de classificação cientificamente aceitos.

4.7 Contradições classificatórias

Logo no início deste capítulo mencionei a dificuldade em analisar um instrumento considerado milenar. As distâncias geográficas, culturais e, sobretudo, temporais, foram evocadas como empecilhos à empreitada pretendida. Entretanto, por ocasião da pesquisa de alguns dos dados necessários à elaboração do texto acima me deparei com obstáculos na coleta de informações quando pesquisava sobre os instrumentos de teclado. Como relata Davies (2006), a aplicação das inovações tecnológicas que resultaram na criação de órgãos eletrônicos correspondeu, na época, a um fenômeno mundial de grandes proporções. Na mesma publicação o autor contabiliza que, a partir de 1945, surgiram 53 marcas de instrumentos produzidos por países como França, Itália, Reino Unido, Holanda, Japão, Rússia e Estados Unidos (DAVIS, 2006). Esses eventos ocorreram em um tempo muito recente, principalmente se compararmos a distância temporal que nos separa dessa época com aquela quando o órgão hidráulico apareceu. A relativa proximidade de tempo fixada por esse pouco mais de meio século não foi suficiente, porém, para tornar a pesquisa sobre os instrumentos eletrônicos compilados por Davies numa tarefa fácil. As referências escritas e iconográficas dos órgãos eletrônicos surgidos nas primeiras décadas do século XX deixam a desejar, ainda mais se consideramos as possibilidades que a internet oferece como difusor de informação. Vejamos o caso do telarmônio, por exemplo.

A importância do telarmônio assume um valor tanto científico quanto histórico. A tecnologia empregada nesse instrumento foi fundamental na construção de outros artefatos sonoros que a ele se seguiram, como é o caso do órgão Hammond, que subsiste a nossos dias.

registro, um efeito de eco. O registro (conjunto de tubos) que ali ficava incluído tinha um nome composto, sendo o segundo nome sempre o de *echo*. Por exemplo, *corneta de echo*. O artefato ficou restrito por um tempo aos instrumentos ibéricos. Com o tempo, o dispositivo foi modificado até que no Romantismo, alcançou a forma e a função pela qual se conhece o nome *swell box*. Nesse sentido, são vários registros que ficam alocados dentro de uma caixa, cuja frente é composta de venezianas, normalmente de madeira, controladas por um dispositivo que permite sua abertura e fechamento graduais, promovendo o efeito de crescendo e diminuendo, indispensável à interpretação do repertório romântico. A afirmação de Davies, portanto, na medida em que afirma a caixa expressiva como elemento imanente ao órgão, excluiria, só para dar uma ideia, os instrumentos existentes na Alemanha Barroca. Ou seja, os instrumentos contemporâneos a Bach, não poderiam, segundo Davies, ser chamados de “órgão”.

Alguns dos conceitos introduzidos por Cahill no telarmônio foram e ainda são hoje empregados neste instrumento tão conhecido, como é o caso das rodas fônicas (*tone wheels*). Mas além de seu atributo científico inovador, há também uma característica histórica, pois o telarmônio representou o aparecimento do primeiro sintetizador além de ser considerado um dos primeiros instrumentos eletrônicos de teclado (DAVIES, 2006). Estranhamente - eu diria - hoje, passados 100 anos do término da construção de sua última versão²²⁶, nem um único exemplar desse artefato sobreviveu a nossos dias²²⁷ (CRAB, 2005).

Guardadas as devidas proporções, as fontes, iconográficas ou não, que nos contam sobre o órgão hidráulico são bem mais generosas do que aquelas que nos contam a respeito dos primeiros órgãos eletrônicos. Por isso, é válido questionar até que ponto o distanciamento cronológico do objeto que se pesquisa está diretamente vinculado ao volume e qualidade dos dados que persistem ao tempo. A relativa proximidade cronológica que nos separa da época em que os primeiros artefatos sonoros eletrônicos foram inventados não foi suficiente para garantir uma profusão de informações sobre tais instrumentos.

A constatação da precariedade das informações disponíveis sobre os primeiros órgãos eletrônicos nos faz lembrar que a organização e preservação dos fatos e situações que compõe o que chamamos história são compostos de boa dose de subjetividade. E, por conseguinte, admitir a subjetividade como elemento possível de intervenção na seleção das informações, representa, nesse caso, em consentir que o mesmo possa ter ocorrido na Antiga Grécia. Ou seja, levar em consideração a possibilidade de que, anteriormente, contemporaneamente, ou ainda, posteriormente ao órgão hidráulico, existissem outros instrumentos com características suficientes a desafiar a tão acalentada crença atual acerca do ineditismo do órgão. Diante disso, a afirmativa de Perrot (1971)²²⁸, que coloca a ausência de evidências de artefatos sonoros como o órgão hidráulico como prova de sua singularidade, fica comprometida. É possível e necessário, pois, recusar a certeza do momento histórico responsável pelo surgimento do órgão e renunciar à pretensão de conceber um instrumento como puro e verdadeiro desde seu nascimento.

A ideia de singularidade do artefato se coloca, ainda, como o critério fundamental na decisão de quais mudanças podem ser consideradas atualizações, melhorias no

²²⁶ Cahill finalizou o terceiro e último modelo do telarmônio em março de 1911 (CRAB, 2005).

²²⁷ Após a morte de Cahill em 1934, seu irmão caçula conservou a primeira versão do instrumento por décadas. Em 1962, uma vez que ninguém havia demonstrado interesse pelo artefato, o instrumento foi desmontado (CRAB, 2005).

²²⁸ “A invenção do órgão não foi um processo gradual. [...] Não existem evidências em qualquer texto conhecido que mesmo em uma forma bastante tosca, uma máquina como tal tivesse existido antes dessa época.”²²⁸ (PERROT, 1971, p.v).

funcionamento, e quais modificações como vindo a descaracterizar o instrumento enquanto tal. Não fosse assim, o argumento que arrazoa os avanços tecnológicos como causa para certas transformações ocorridas durante os séculos que se seguiram ao órgão hidráulico, legitimaria, também, - aos olhos dos eruditos europeus - os órgãos eletrônicos, algo que não ocorre. É oportuno, nesse sentido, lembrar eventos como a substituição do sistema hidráulico - que inspirou o nome do órgão hidráulico - pelos foles de forja, introdução de sistemas de ar e, posteriormente, da eletricidade no acionamento das teclas e registros, a dispensa do trabalho manual dos foleiros em favor de motores provedores de ar, só para citar algumas. Estas, e muitas outras alterações foram aceitas e consideradas bem vindas, pretendendo evitar, no dizer de Sumner (1962, p.vii-viii), que se incorresse no erro da “ingenuidade mais simples” ao desprezar os benefícios que a engenharia pode fornecer²²⁹. Contudo, muitos são os benefícios tecnológicos investidos nos órgãos eletrônicos que são, por muitos, desprezados. Em plena vigência do século XXI as benesses que as “maravilhas elétricas”²³⁰ podem proporcionar à construção de órgãos são exaltadas, desde que obedeçam a certos princípios reguladores.

Os sistemas classificatórios necessitam ser tratados como meio, e não como um fim, como ferramentas importantes na compreensão do papel do instrumento numa determinada época. A alocação de um instrumento em uma categoria reflete menos sobre o instrumento do que sobre como um determinado grupo vê, lida e hierarquiza os artefatos sonoros.

²²⁹ “Existem algumas necessidades fundamentais no mecanismo de um órgão para que ele seja considerado como um instrumento musical satisfatório; e, no que se refere aos dispositivos utilizados para comandar o instrumento é preciso que não se substituam as habilidades da engenharia pela mera ingenuidade. Os maiores organeiros sempre foram engenheiros, acústicos, arquitetos, trabalhadores habilidosos na arte da marcenaria, do metal e outros materiais, além de serem, frequentemente bons músicos”. [“There are certain fundamental necessities in the mechanism of an organ if it is to be regarded as a satisfactory musical instrument; and in the apparatus which has been used to control the instrument it is necessary that mere ingenuity shall not displace engineering skill. The greatest organ-builders have always been engineers, acousticians, architects, skilled workers in wood, metal and other materials, and often good musicians.”] (SUMNER, 1962, p.vii-viii).

²³⁰ Sumner (1962) afirmou que “Nós vivemos numa época em que as maravilhas eletrônicas de hoje se transformarão em peças de museu amanhã” [“We live in an age when the electrical marvels of today are the museum-pieces of tomorrow”] (p. vii).

5 PERSPECTIVA E USO DAS DIFERENÇAS

O elemento diferenciador que costuma ser invocado como essencial na classificação dos órgãos é o aparato que corresponde ao conjunto de tubos produtores de sons. Desta forma, em um grupo estariam os órgãos acústicos, cujo som se produz a partir da passagem do ar pelos tubos e no outro grupo, o dos órgãos eletrônicos, cuja produção sonora se faz a partir de recursos da eletrônica. No primeiro caso, grupos de diversos níveis de ortodoxia têm formas distintas de conceber instrumentos dessa natureza. No polo mais conservador estão os que consideram o artefato de tubos como o único instrumento em condições de ser cognominado “órgão”. Mas existem outros grupos que variam entre uma forma mais exigente e mais condescendente ao admitir o órgão eletrônico enquanto possibilidade. De forma geral, estes grupos podem diferir quanto ao nível de tolerância para com o órgão eletrônico, porém, concordam no que se refere à primazia do artefato de tubos sobre seus homônimos. Em consonância com essa perspectiva, o órgão eletrônico é visto como uma tentativa de imitação do órgão acústico, um critério, no mínimo, *sui generis* porque é difícil imaginar um instrumento mais imitador que o órgão de tubos.

Uma grande parte dos registros do órgão corresponde a simulações de sons de instrumentos, muitos deles, de sopro: trompete, vox humana, oboé, cromhorne, flautas dos mais diversos tipos. Há, ainda, timbres que emulam instrumentos de cordas, como o são os registros de violoncelo e gamba, só para citar alguns. À exceção do registro denominado “principal”, que os eruditos consideram o verdadeiro som do órgão, os demais timbres são emulações de outros instrumentos. Isto se torna ainda mais patente quando observamos que os tubos cujos sons correspondem a instrumentos de sopro, têm sua própria construção física tomada dos referidos artefatos. Ou seja, a construção dos tubos tampouco obedece a um critério de originalidade. Os tubos podem ser de dois tipos, labiais e de linguetas. A estrutura que produz o som dos tubos dos labiais é similar ao instrumento que hoje se conhece por flauta doce, enquanto que a dos tubos de lingueta é semelhante a dos artefatos de sopro com palheta. Além disso, como se verá adiante, não obstante os órgãos acústicos compartilhem a mesma forma de produção sonora, eles primam pelas inúmeras diferenças que ostentam entre si. Por isso, considero que não seria exagero dizer que os órgãos de tubos não são mais diferentes dos órgãos eletrônicos do que o são entre si mesmos.

A diversidade de recursos conforma a variedade de artefatos sonoros, pois muitos dos dispositivos possíveis ao órgão de tubos são excludentes entre si, ou seja, não podem coexistir em um mesmo artefato, o que será analisado na próxima seção. Esta característica é

determinante na prática de órgãos de tubos. As discrepâncias entre os artefatos torna necessária a adoção de um conjunto de procedimentos, algumas vezes consensuais, outras vezes não, que viabilizam ou desabonam a prática de algumas obras, segundo as regras da erudição.

De forma geral, esses procedimentos são deveras conhecidos nos meios organísticos eruditos e denominados genericamente como “concessão”, ou “comprometimento”. Ainda que não oficialmente, as concessões terminam por resguardar a doutrina das necessárias liberdades que a prática, à miúdo, demanda. A concessão é, pois, um discurso que legitima a suspensão de outra norma. Enquanto princípio organizador importante da prática erudita, a concessão nada mais é do que o ato de legitimar heresias. As concessões põe de manifesto a natureza faltante do órgão de tubos, um instrumento regido por leis que, na prática, demandam afrouxamentos constantes. Ao longo dos tempos, o órgão de tubos sofreu ininterruptas modificações marcadas pelas diferentes estéticas historicamente construídas. Essa característica afeta, de forma restritiva, a escolha do repertório que se quer executar. É porque o órgão de tubos costuma ser o reflexo de uma estética particular que se pode falar em uma literatura organística apropriada para este ou aquele instrumento. No que tange a questões de estética, quanto maior o vínculo entre instrumento e composição, menos concessões serão necessárias.

Essa constatação convoca a uma especial reflexão já que, os órgãos eletrônicos, oferecem um conjunto de recursos alheios aos órgãos de tubos. À fixidez que particulariza o órgão acústico se contrapõe a multiplicidade de recursos que adjetivam positivamente o órgão digital, preparados como estão para simular diversas características. Este instrumento pode ser muitos em um, ele representa um esbanjamento de flexibilidade colocada ao dispor de um simples apertar de botão.

As características históricas que afetaram a construção de órgãos, por certo, marcaram as composições que hoje conformam o universo erudito organístico. Com isso, quanto maior a diversidade de instrumentos existentes, notadamente em seu aspecto estético, mais possível se torna atender a demanda dos quesitos que a ortodoxia manifesta. De forma análoga, quando a proporção de instrumentos decresce, ainda quanto à diversidade estética, é necessário que se observe maior tolerância ao descumprimento das mesmas normas. Suponhamos um órgão representativo do período espanhol Barroco, como o que aludi no capítulo 3, quando narrei o episódio das mulheres que varriam o altar durante o concerto de órgão. As características daquele artefato (figura 24) (assim como o seriam outros instrumentos representantes do mesmo período) exercem um fator limitador importante quanto às obras que ali podem ser

executadas. Trata-se de uma restrição que não é apenas estética, mas física, o que já se afigura pelo teclado do instrumento que tem 46 teclas e pela inexistência de pedaleira, características frequentes nos órgãos daquele período. Sendo assim, o programa de um concerto de órgão realizado em um instrumento como aquele estará circunscrito, basicamente, a obras compostas no período barroco por compositores da Península Ibérica. As exceções correm por conta de obras que, através dos mecanismos de concessão, se ajustem às características presentes nestes artefatos.

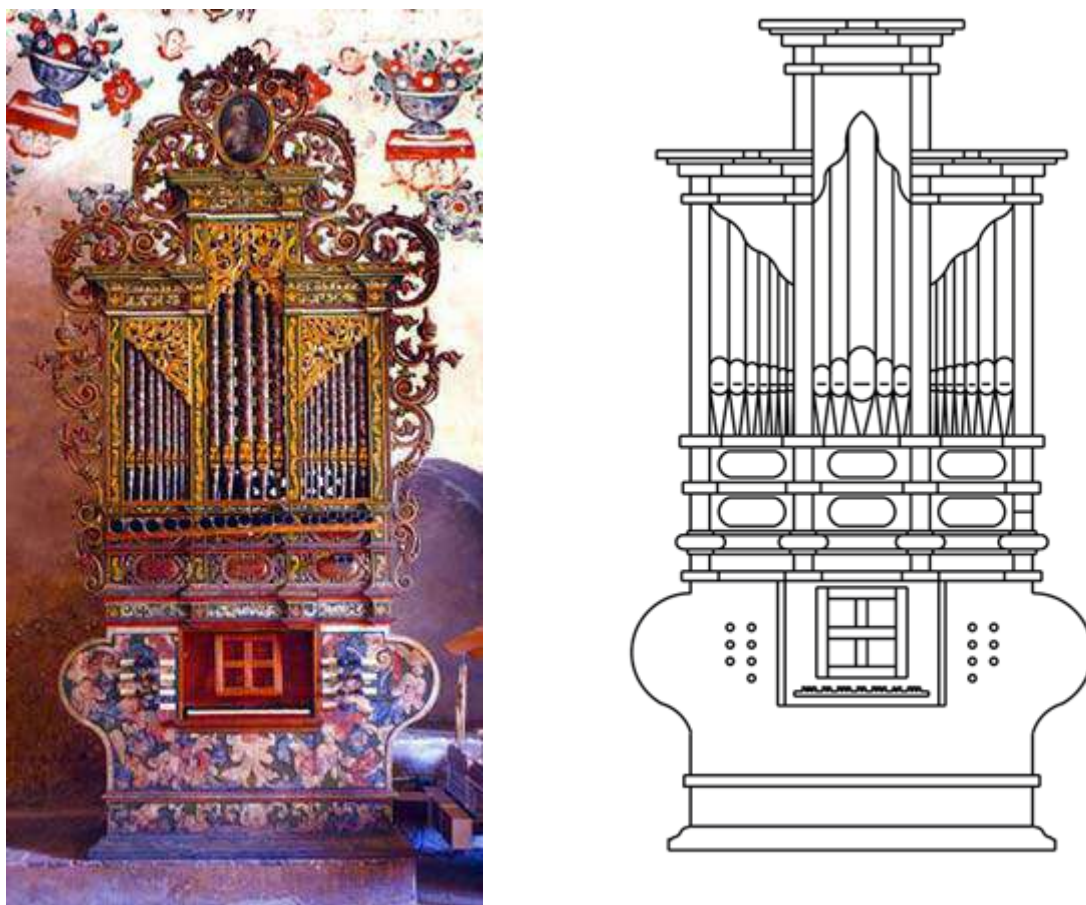


Figura 24: Fotografia e desenho do Órgão da igreja de San Jerónimo Tlacoahuaya, México. Data de construção do instrumento: 1725-1730. Foto: David Hilbert. Desenho: José Luis Acevedo. Disponível em: <www.iohio.org/esp/organos8.htm>. Acesso em: 14 out 2013.

Esse é um fenômeno bastante revelador quando levamos em conta a prática que se estabelece no Rio de Janeiro, uma cidade de poucos instrumentos, cujas características sonoras e de construção circunscreve significativamente as obras que podem ser interpretadas sem o uso, ou com um mínimo de concessões. Nesses instrumentos, à interpretação das composições pertencentes ao escopo de obras de grande envergadura, as chamadas *pièce de résistance*, vincula-se uma grande quantidade de comprometimentos. Como, efetivamente,

tais obras costumam ser interpretadas nesses artefatos, seja por organistas brasileiros, seja por estrangeiros, não são poucas as concessões que sóem ser realizadas durante as apresentações musicais. Uma vez que a compreensão do significado e da função da concessão depende de competência a próxima seção se dedica a fornecer elementos necessários para suprir essa eventual lacuna.

5.1 Instrumento de qualidades restritivas

Nos círculos organísticos eruditos, é notório que as diferenças entre os artefatos acústicos representam um dos grandes desafios na performance. Encontrar dois instrumentos de tubos idênticos é uma tarefa quase que impossível, sendo que as exceções ficam por conta de alguns casos esporádicos verificados entre o final do século XIX e meados do XX quando alguns órgãos foram produzidos para exportação a países longínquos²³¹. Não são poucas nem mesmo pequenas as diferenças que os instrumentos de tubos podem chegar a exibir entre si e estas se devem a vários fatores. Um deles, talvez o mais significativo e abrangente, diz respeito ao contexto histórico ao qual o instrumento pertence. Um recorte da situação da organeria feito em uma mesma época apontará tendências diversas, definidas por regionalidades. Este é o caso, por exemplo, da Alemanha do século XVII, quando a construção de órgãos foi altamente influenciada por questões de natureza religiosa e econômica. Os órgãos da Alemanha do Sul da época diferiam completamente dos órgãos do Norte. Da mesma forma, ainda considerando o mesmo período, havia diferenças substanciais entre os instrumentos da Itália, da Península Ibérica, França, bem como de outras regiões da Europa. Juntamente a isso estão as contribuições tecnológicas aplicadas ininterruptamente ao instrumento durante os tempos, e utilizadas frequentemente em favor dos interesses que sobrepunham no momento. Esse é o caso da introdução da utilização da eletricidade, não apenas na geração de ar para a alimentação dos someiros mas, também, na transmissão dos comandos realizados pelo organista. Até então, a alimentação de ar era feita pelos foleiros, enquanto que a única forma de transmissão dos comandos era a mecânica²³². A eletricidade permitiu a instalação de motores geradores de vento, o que tornou dispensável o trabalho dos foleiros, bem como a invenção de um sistema eletromagnético utilizado por primeira vez em fins do século XIX. Além disso, as modificações estéticas imprimiram características aos órgãos, de forma que os artefatos também podem ser entendidos como instrumentos barrocos,

²³¹ Este é o caso, por exemplo, de dois órgãos de tubos, um que a Capela do Hospital Santa Catarina, em São Paulo, abriga e outro, localizado na Capela da Casa de Saúde São José, no Rio de Janeiro, construídos pela firma alemã Walcker em meados do século XX.

²³² Vide esquema da figura 17.

românticos ou neobarrocos, por exemplo. Os registros - timbres - que o instrumento dispõe, o temperamento, o número de manuais, tamanho e número das teclas, a presença ou não da pedaleira, bem como seu tamanho, forma e sequência das notas, tudo isso se soma às diferenças passíveis de serem observadas no órgão de tubos. Em suma, diferentes tendências estéticas, características de estilo, de época e de localização geográfica conformam instrumentos diversos.

Para poder compreender como, e em que medida essas características podem se inscrever na disputa de autenticidades, descrevo, a seguir, algumas dessas particularidades que considero menos conhecidas, mas cujas propriedades servem de interesse ao tema desta seção. A questão da afinação do instrumento - o temperamento utilizado - e suas consequências na configuração física do instrumento é uma destas propriedades.

Muitas obras que temos acesso hoje foram compostas quando ainda não se utilizava a afinação igual. É por isso que o temperamento exerce uma função seletiva quanto ao repertório que ali pode ser executado. As diversas tonalidades evitadas à época do temperamento mesotônico, deixaram de sê-lo com o surgimento da afinação igual. Por conseguinte, a execução de composições pensadas para o temperamento igual, caso executadas em órgãos com outros sistemas de afinação podem gerar uma sequência importante de desafinações. Essa particularidade, isto é, o sistema de afinação de um instrumento, se impõe como um elemento limitador quanto à escolha do programa a ser executado. Mas estas restrições não operam de maneira simétrica, pois obras do temperamento igual não são executadas em órgãos mesotônicos, embora obras escritas para instrumentos mesotônicos costumem ser interpretadas - com aval erudito - em órgãos de temperamento igual. Este último caso já corresponde a uma concessão importante, pois o temperamento, também considerado como parte constituinte da identidade da obra é dispensado.

A relação do temperamento com a prática organística erudita não se limita à questão da sonoridade. A evitação de tonalidades gerada por alguns temperamentos tem estreita relação com o estabelecimento da chamada “oitava curta”, encontrada em inúmeros instrumentos antigos. Nesse dispositivo, algumas das notas mais graves dos manuais, e também da pedaleira, quando presente, são omitidas. Em algumas oitavas curtas, nos manuais, a nota mais grave do teclado, por sua proximidade em relação às notas pretas, aparenta ser o Mi, embora soe como Dó. As duas teclas negras seguintes, onde deveriam estar o Fá sustenido e Sol sustenido são, respectivamente, o Ré e o Mi, tal qual mostra a figura 25.

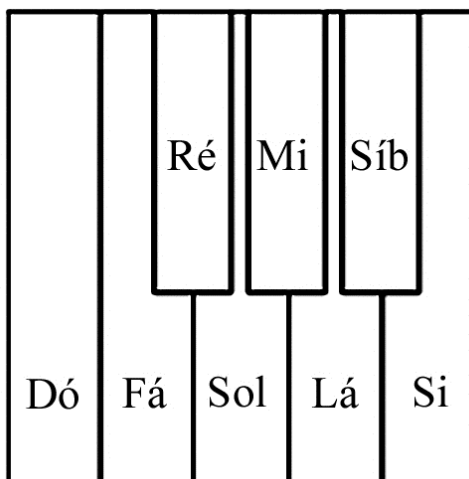


Figura 25: Esquema de distribuição das notas na oitava curta em um teclado.

A figura está disponível em: <en.wikipedia.org/wiki/File:ShortOctaveOnC.svg>, porém foi modificada, pois os nomes das notas foram traduzidos para o português. Acesso em: 24 set. 2013.

Quando comparado com instrumentos que não possuem a oitava curta, a diferença de localização de determinados sons obriga a alterações motoras e digitais no momento da execução dessas notas mais graves da mão esquerda - e também do pedal. Isso fica mais bem exemplificado nos exemplos musicais 4 e 5. O exemplo musical 4 oferece um trecho de uma partitura com as notas tal qual foram grafadas na partitura pelo compositor na partitura. No exemplo musical 5 reescrevi o mesmo trecho de forma a exemplificar o que o instrumentista, não familiarizado com a oitava curta, precisaria “ler” para promover a mesma sequência sonora do exemplo musical 4 quando atuando em um órgão com a referida oitava.



Exemplo musical 4: Partitura de “Discurso de medio registro de dos baxones de segundo tono” de Correa de Arauxo, compassos 143 a 145 (*UT Orpheus edition*).



Exemplo musical 5: Representação das notas tal como devem ser executadas em instrumento de oitava curta do trecho da partitura de “Discurso de médio registro de dos baxones de segundo tono” de Correa de Arauxo, compassos 143 a 145.

A compatibilidade estética de um instrumento às características também estéticas composicionais de uma obra é inversamente proporcional à necessidade de aplicação de concessões. Assim, quanto mais afastado esteticamente esteja um instrumento da obra que nele se executa, maior o número de concessões a serem adotadas.

As características que distinguem os órgãos de tubos entre si são muitas e não são necessariamente excludentes entre si. Sendo um instrumento não portátil, em geral de grandes proporções físicas, é grande a quantidade de órgãos de tubos que subsistiram por décadas e até séculos, embora a originalidade desses instrumentos não tenha sido, via de regra, preservada. Quanto mais antigo um instrumento, mais improvável é que ele mantenha suas condições originais de construção. Um órgão concebido no período barroco que tenha subsistido aos dias de hoje dificilmente conserva sua condição original de construção. Essa modificação pode ter acontecido por causa da substituição de partes constituintes do artefato, - como dos tubos - ou, ainda, pela modificação de temperamento ou da transmissão do instrumento. Guerras, catástrofes - terremotos, incêndios, por exemplo - reformas no instrumento motivadas por desgastes, mudanças do gosto estético e até mesmo de regimes políticos foram responsáveis por alterações de maior ou menor monta em muitos órgãos de tubos. Entretanto, a despeito das modificações as quais tenham sido submetidos, as propriedades dos instrumentos acústicos costumam ser levadas em conta quando da seleção das composições que nele serão executadas. Assim, um instrumento classificado como romântico “demandará” um programa substancialmente romântico, embora seja admissível a introdução de uma ou outra obra de períodos alheios à estética do instrumento. Quanto mais reconhecido intelectualmente for o círculo organístico, mais importante e mais força terá essa regra. De forma que a desconsideração desta norma conta negativamente acerca da competência do organista. De acordo com os cânones eruditos, as regras sublevadas pela

correspondência entre a estética do instrumento e as obras escritas para órgão é um item fundamental no reconhecimento do organista competente.

5.2 Concessões na prática organística erudita

À primeira vista, a descrição das eventuais qualidades restritivas do instrumento pode parecer desimportante na discussão que ora se propõe, ou, o que seria pior, até mesmo representar uma apologia ao instrumento de tubos. Mas é bom que se observe que a adjetivação das particularidades de um órgão como “especialidade” implica na adoção de uma determinada perspectiva. Uma mudança de foco, e as particularidades são percebidas como limitações: quanto mais especializado um instrumento, mais restrições seu uso demanda. Contudo, a relevância da exposição de algumas dessas especialidades estabelecidas pelas normas eruditas extrapola um entendimento pontual do caráter restritivo pelo qual elas operam. Pelo entendimento das especialidades que um instrumento pode apresentar é possível ter uma visão geral das leis que movem a prática erudita e, por conseguinte, vislumbrar como estas regras costumam ser infringidas pelo próprio grupo legislador. Na medida em que cada desvio da erudição é, por ela mesma justificado, torna-se de interesse particular conhecer como se processam os argumentos que justificam as concessões, posto que eles têm a função de manter a prática dentro de limites legítimos. A despeito da diversidade dos argumentos professados, as explicações produzidas pelos agentes envolvidos possuem em comum a tendência de prover uma justificativa para o uso desviante da norma.

Um dos princípios bastante conhecidos dentro da prática organística erudita remete à possibilidade de que se efetuem transigências a normas instituídas como dogmas. O jargão organístico erudito nomeia cada ato transigente na interpretação (que inclui a registração) como “concessão” ou como “compromisso”. Grosso modo, a concessão é um ato que funciona em resposta a um problema inesperado ou circunstancial. Ela é parte inseparável da prática organística erudita porque a vinculação estrita da execução de uma obra a um instrumento do mesmo período e estética se assemelha a um empreendimento utópico. Tomando essa ideia como premissa, seria correto, pois, afirmar que a performance organística erudita se mostra um ato concessório.

Certas concessões já são tão conhecidas e aplicadas no meio organístico que funcionam quase como uma espécie de jurisprudência. Um exemplo se verifica quando um instrumento não possui o registro (timbre) necessário à execução de uma obra o que demanda a decisão de substituir por outro. Isso é bastante frequente na execução de obras francesas escritas para órgão no período entre 1660 e 1740 cuja registração foi explicitada, de antemão,

pelo compositor. Um sonoridade valorizada e bastante frequente no período Clássico Francês é o chamado registro de *tierce*²³³. Apreciado pelos compositores daquele período, a utilização do registro de terça foi expressamente indicada nos títulos de muitas composições daquela época. Em um número expressivo das obras do livro “Pièces d’Orgue”²³⁴ de François Couperin (1668-1733), por exemplo, o compositor estipulou, já no título, a reginação a ser empregada. Este é o caso de *Tu solus altíssimus*, oitavo *couple* da *Messe des Couvents* e intitulado *Récit de Tierce*, cujo trecho apresento no exemplo musical 6:



Exemplo musical 6: *Tu solus altíssimus*, de François Couperin (compassos de 1-6). Editions Outremonaises, 2011. Fonte: <imslp.org>. Acesso em: 19 nov. 2013.

O título²³⁵ da obra já indica a utilização do registro de terça, timbre que confere uma característica sonora particular à obra²³⁶. Contudo, é possível que a obra venha a ser interpretada em instrumentos nos quais esse registro não esteja disponível e, nesse caso, o organista precisa fazer uma tradução da regra para as possibilidades do órgão²³⁷.

²³³ No jargão organístico, o vocábulo *tierce* pode ter duas significações. Pode ser indicativo de um registro em particular que faz soar o quinto harmônico, (no caso, considerando a fundamental como primeiro harmônico). O registro é classificado como “mutação” porque o som resultante “modifica” o som da nota pressionada. Assim, utilizando apenas o registro de terça, ao acionar a tecla correspondente ao Dó 2 ouvir-se-á o som de Mi 4. No período que aqui é alvo da discussão, o registro de *tierce* tem sua utilização conjugada a outros registros, de forma que a altura da nota pressionada coincida com o som que se ouve. O registro de terça, nesse caso, atua como um modificador importante do timbre. A segunda significação do vocábulo *tierce*, se refere à reginação, ao conjunto de registros empregados para se obter uma determinada sonoridade cujo timbre vem qualificado pela presença importante do registro homônimo.

²³⁴ O livro “Pièces d’orgue” traz duas missas. A primeira delas intitulada *l’une à l’usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles*, e a segunda, *l’autre propre pour les Couvents de Religieux et Religieuses*.

²³⁵ No caso, a presença no título do termo *récit*, é decorrente da influência na música de órgão dos recitativos vocais da ópera de Lully. *Récit* é abreviatura de *Récitatif*.

²³⁶ Na verdade, o registro de terça não atua sozinho, mas conjugado a outros registros, de forma que a nota escrita possa coincidir com a nota ouvida. Contudo, com a utilização do registro de terça apropriado, a sonoridade passa a ter um timbre típico.

²³⁷ Nesse caso específico, existem formas muito conhecidas de fazer essa transcrição, como por exemplo, substituir o registro de terça por outro de quinta, o que também garantiria o caráter solístico da sonoridade. Nesse caso, o registro de quinta, assim como o registro de terça, não atuaria sozinho, mas conjugado a outros timbres, de forma que a nota escrita possa coincidir com a nota ouvida. O registro de quinta faz soar o terceiro harmônico

A inexistência de um determinado registro pode levar a outras formas de comprometimento. Segundo indicação expressa de Bach, a obra coral²³⁸ *Christ unser Herr zum Jordan kam*²³⁹, foi composta para ser executada em dois manuais, ficando o *cantus firmus*²⁴⁰ na parte do pedal. A teoria “ensina” que, nesse caso, o destaque à melodia coral deve ser realizado mediante a utilização de um registro de lingueta²⁴¹ a ser acionado no pedal, um recurso nem sempre está disponível nos instrumentos²⁴². No Rio de Janeiro, apenas o artefato do Mosteiro de São Bento possui esse tipo de registro de forma que a execução dessa obra em um órgão de menores dimensões requer adaptações. Nesse caso, o registro inexistente deverá substituído por um registro de lingueta que esteja disponível em um dos manuais. Para transformar um registro do manual em registro do pedal, utiliza-se um dispositivo denominado acoplamento²⁴³. Com isso, o *cantus firmus* ainda será executado no pedal, porém, soando pelos tubos originalmente designados ao teclado. Como o manual que empresta seu registro ao pedal não pode ser mais utilizado pelas mãos, caso contrário, soaria com o mesmo timbre do pedal²⁴⁴, há que se ignorar a indicação de Bach, “a 2 Clav” e executar as mãos esquerda e direita no mesmo manual. O exemplo musical 7 mostra os compassos 6, 7 e 8 da referida obra e as indicações do compositor quanto à distribuição das vozes no instrumento.

(sempre considerando a nota fundamental como primeiro harmônico). Na composição sonora da reginação, a quinta confere uma sonoridade particular na medida em que contribui para produzir um timbre característico do reforço a esse harmônico.

²³⁸ Após a Reforma, as obras para órgão que foram escritas tendo como base a melodia de hinos luteranos, receberam a designação genérica de *Choral*.

²³⁹ “Cristo, nosso Senhor, que veio do Jordão”, BWV 684.

²⁴⁰ No caso, o *cantus firmus* é o próprio coral, o próprio hino.

²⁴¹ O tubo de lingueta é construído de forma diferente aos tubos que normalmente ficam expostos na fachada. Eles possuem internamente uma palheta, uma língua, que vibra pela passagem do ar. Por definição, os registros de lingueta emitem sons anasalados, por causa da proeminência dos harmônicos ímpares. São exemplos de registros de lingueta o trompete, oboé, cromhorne, regal, posasone, que produzem sons semelhantes aos instrumentos dos quais adotam o mesmo nome.

²⁴² Os registros de lingueta são caros e ocupam muito espaço, principalmente os dos registros mais graves, como é o caso do pedal. Por esse motivo, um órgão pequeno ou de mediana dimensão não costuma ter registros de linguetas no pedal e, quando possui no manual, quando muito, possui, no máximo dois.

²⁴³ Quando um registro do manual é acoplado ao pedal, os tubos relativos ao registro acionado também passarão a soar pelo acionamento das teclas do pedal.

²⁴⁴ Com o acoplamento do registro do manual ao pedal os tubos relativos ao registro acionado soarão tanto ao pressionamento das teclas do manual ao qual está relacionado quanto ao pressionamento do pedal.



Exemplo musical 7: *Christ unser Herr zum Jordan kam*, BWV 684, de J. S. Bach, compassos 6 a 8.
Disponível em: <petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP00813-BWV0684.pdf>.
Acesso em: 8 nov. 2013.

Enquanto um procedimento transigente, a concessão, até onde exemplificada aqui, pressupõe, em algum nível, o conhecimento tanto da regra que necessita ser colocada em suspenso, como da maneira pela qual ela pode ser contornada. A concessão depende, portanto, de competência. Porém, enquanto procedimentos, as concessões não possuem um valor absoluto, de forma que tampouco se produzem de uma maneira previsível e controlada. Mesmo uma concessão, como as anteriormente mencionadas e que funcionam quase como regras alternativas, podem ser suplantadas por outras. Esse pode ser o caso do que aconteceu em março de 2013, quando o organista Pierre Zevort se apresentou na Igreja Luterana Martin Luther, no Rio de Janeiro. Das nove obras apresentadas, oito eram francesas²⁴⁵, uma literatura cuja execução se define pela necessidade de utilização de uma quantidade grande de registros que o órgão da referida igreja carece²⁴⁶. As obras iniciais executadas eram de compositores do barroco francês, Louis Marchand (1669-1732), intitulada *Grand dialogue en ut*, e outra do já aqui mencionado François Couperin, *Offertoire sur les grands jeux*. O órgão da igreja Martin Luther, construído de acordo com a estética alemã do período romântico possui apenas um registro de lingueta, um trompete, e está longe de atender a regulação que a música francesa em geral demanda. Entender como apropriada a vinculação de obras tão específicas a um instrumento esteticamente tão distante depende da aplicação de concessões pois, sem isso, a eleição do programa, pode se transformar em um questionador da competência do instrumentista. Nesse caso específico, a nacionalidade de Pierre Zevort, que é francês, poderia se constituir um fator explicador forte para essa escolha, na medida em que estaria interpretando obras de sua terra natal, mas existem outras possibilidades.

²⁴⁵ O programa contava com obras dos seguintes compositores franceses: Louis Marchand, François Couperin, César Franck, Louis Vierne, Charles Tournemire, Jehan Alain e Pierre Cochereau. Apenas a obra de Pietro Yon, compositor italiano radicado nos EUA, fugia à regra.

²⁴⁶ No caso, são os registros de lingueta, já referidos nas notas 241 e 242.

A concessão, por seu caráter permissório, se sustenta, em maior ou menor medida, em torno de um critério hegemônico que é o órgão de tubos como instrumento padrão. No caso do exemplo anteriormente citado, o da substituição de um registro de *tierce* faltante, tanto a explicação para sua demanda quanto o argumento que autoriza a substituição não suspende o modelo oficial. Pelo contrário, a transigência que a substituição do registro denota depende de elementos que as próprias regras eruditas incitam. Essas são transigências que buscam manter o *status quo*, movimentos que visam a afirmação do lugar, a organização do espaço próprio, à semelhança dos atos estratégicos definidos por Certeau (o lugar definido como “estratégias” de Certeau 1990, p. 59). A concessão, assim, pode ser compreendida, como um mecanismo controlador da lei, um movimento estratégico, apenso à definição de um lugar próprio.

Há trâmites concessórios, contudo, que se afastam dessa rotina e dependem de outros expedientes para se concretizarem. São fenômenos efêmeros, imprevisíveis quanto ao momento e lugar de seu aparecimento e que se modificam de acordo com o que as circunstâncias demandam. Eles podem, por vezes, parecer contraditórios. Ainda que não cheguem a se consolidar como um cabedal específico de procedimentos, exercem um poder transformador na prática.

O mote viabilizador dessas concessões decorre da dificuldade intransponível radicada na falta de instrumentos com condições estéticas suficientes para atender às exigências mínimas ditadas pela erudição. Nesse caso, a demanda e justificativa das concessões não estão derivadas de uma lacuna no instrumento de tubos, mas da sua falta como artefato em si, da lacuna que sua ausência promove. Esse pode ser o caso dos proferimentos legitimadores que lançam mão de concessões para autorizar o uso do órgão eletrônico sem abandonar o discurso hegemônico radicado no órgão de tubos.

5.3 O uso do órgão eletrônico: tática ou estratégia?

Num determinado momento da entrevista que fiz a um de meus colaboradores, Roberto, surgiu a questão sobre sua opinião acerca do que venha a ser um órgão. Segue-se o diálogo que estabelecemos:

Roberto - Prá mim o órgão, se eu fosse definir o órgão, ele tem que me dar um mínimo de capacidade de eu adequar o repertório que eu quero tocar. [...] Se for um Minami, aquilo ali é um órgão, eu posso até adequar aquele meu repertório [...] o meu repertório de organista, eu posso chegar lá e tocar. [...] Só que, o que é que acontece? Se eu tô sentado num teclado, aquilo ali não é um órgão. [...] Eu posso até tentar registrar uma obra, uma fugueta num

teclado de cinco oitavas mas não vai soar, [...] então prá mim aquilo ali não é um órgão.

Domitila - Não consegui entender, realmente, a diferença pra você do teclado pro Minami. Eu não consegui entender do seu ponto de vista. Você está dizendo prá mim ‘o Minami eu posso adaptar’. A gente sempre fala desse negócio de concessão, de “quantas concessões vai fazer” [...] por que as concessões que você diria que são possíveis num Minami não são possíveis no teclado?]

Roberto: Porque o Minami, você mexe, equilibra, vai equilibrando as flautas [...], consegue chegar num som adequado para aquilo que você quer tocar. [...] A definição do órgão pode estar ligada a questão não só à capacidade de notas, como também da capacidade de você equilibrar os harmônicos das frequências. Pra não ficar uma coisa assim...

Domitila - Então você está dizendo, não sei nem se a palavra é essa, que se você puder mixar, misturar... então é “órgão”?

Roberto - Exatamente. Aí é “órgão”, porque você pode chegar mais próximo de um órgão de tubos, de uma referência... porque o órgão de tubos quando tu toca 8’, 4’, 2’, se órgão tiver ruim tu não ouve mas se o órgão tiver bom você chega perfeitamente ao equilíbrio das vozes de um médio agudo e um grave. [...]

Domitila - Então o teclado não pode ser chamado de órgão porque já está o som pronto, é isso?

Roberto - Ele dá o som pronto, ele tira a capacidade de registrar, de equilibrar as frequências, você pode ter um teclado em cima do outro, fazer dois manuais, mas não vai ficar... porque [...] o equipamento teclado não foi feito para esse tipo de trabalho. Foi feito p você apertar um botão lá [...]

No depoimento acima chama atenção a ênfase que meu colaborador dá, através do emprego repetido do verbo “ajustar”, à questão de tornar o instrumento próprio à música que ele deseja interpretar. Sua referência nesse processo de adaptação é o órgão de tubos, o qual cita não apenas de forma direta, “você pode chegar mais próximo de um órgão de tubos” mas também indiretamente, quando se refere à literatura do instrumento - *fugueta* - e à forma de registração. Nesse caso, ele lança mão do jargão organístico erudito não apenas pela nomeação de registros - 8’, 4’, e 2’ - mas pelo significado que essa menção associada à interpretação de uma fugueta sugere: o conceito de registração denominado “pleno”²⁴⁷.

Outro colaborador, Marcelo diz: “Gosto do órgão digital quando não há a possibilidade de haver um órgão tradicional, ou de tubos, como queiram chamar”. Ao explicar em que situação prefere o órgão digital, Marcelo elenca vários outros motivos formando uma enorme lista de vantagens do artefato eletrônico sobre o “tradicional”:

²⁴⁷ O termo “pleno” diz respeito a uma combinação de registros que valorizam, de forma proporcional, os sons da série harmônica em cada um dos registros. O resultado disso é uma sonoridade cujas características se mostram úteis na interpretação da polifonia: o timbre resultante contribui que todas as vozes sejam ouvidas igualmente.

Um órgão digital é mais barato e mais simples; pode ser transportado para outros ambientes, tem recursos como afinação digital, temperamentos, equalizações, troca de registros originais por outros (que, geralmente, vem numa memória extra) além da possibilidade de aumentar ou abaixar o volume de cada registro sem que para isso abaixe ou aumente o de todos os outros. Com a atual tecnologia temos uma grande melhora na qualidade sonora dos registros [...] e criam uma banca [banco de dados], depois selecionam os mais adequados a cada modelo de instrumento e sua realidade.

Outro fator é o nosso clima. O clima brasileiro não é favorável ao órgão tradicional, aqui faz muito calor, temos muitos insetos e pouca gente disposta a cuidar de um instrumento tão complexo. A manutenção é cara! Não é como a de um piano ou como a de um órgão digital. No órgão digital é tudo mais fácil. Geralmente o técnico vem e retira do instrumento um computador ou uma placa e a leva para a assistência técnica ou manda pra fora do país, dependendo do caso. Às vezes ele até a substitui – ela possui os mesmos registros, os mesmos comandos, ou seja, a mesma 'formatação'.

[...] Outro fator interessante a ser observado é o uso que dão ao órgão digital. Você o vê, basicamente, em igrejas; são usados nos serviços litúrgicos – coros, cantos, améns, prelúdios, interlúdios, processionais e recessionais. Às vezes nestes casos é necessário que você tenha que trocar a afinação por conta de um instrumento de afinação diferente, afinal, é bem mais fácil usar o 'transposer' de um órgão a ler e transportar tudo pelo modo tradicional.

O órgão digital tem um custo pequeno em relação ao tradicional, já dissemos isso aqui, mas o que vale ressaltar, ainda, é a facilidade que temos para comprar e instalar um órgão destes. Abaixo conto minha experiência na aquisição de um modelo digital.

Pese a tantos atributos positivos - diga-se de passagem, inexistentes no órgão de tubos - as referências ao órgão eletrônico como instrumento capaz de atender a uma realidade específica não costumam ser entendidas como um reconhecimento da superioridade deste artefato sobre o de tubos. Baseando-me na enumeração destes motivos qualificadores questionei, ao mesmo colaborador: “Cada vez que você fala de uma qualidade do órgão digital, é como se você desse falta dessas coisas no órgão de tubos. O órgão de tubos é um instrumento 'faltante’”?

Penso que quando me proponho a tocar o órgão de tubos, é necessário que eu entenda o que estou prestes a fazer. Gosto de considerar o instrumento – sua história, o caráter de sua utilização, sua estrutura física e é claro o caráter do tipo de evento (missa, culto, concerto, seja lá o que for). Não posso considerar o órgão de tubos um instrumento faltante! Seria estranho! Ele foi construído com um e para um propósito. Eu é que devo, se necessário, me adequar ao instrumento. Eu não posso querer tocar num instrumento de dois manuais uma peça que exija três ou querer registros que não façam parte do contexto do instrumento ou da época de sua construção. Por essas e outras seria uma tolice eu considerar o órgão um instrumento ‘faltante’.

Para demonstrar, ainda, o mesmo raciocínio, ofereço, ainda outro exemplo que ocorreu fora do contexto de entrevista.

Há dois anos, um organista europeu, titular de uma importante catedral em uma capital da Comunidade Europeia, veio ao Rio de Janeiro para dar um concerto em um órgão eletrônico digital. Na véspera do concerto, enquanto experimentava o instrumento e fazia as anotações necessárias, sem que eu nada tivesse perguntado, declarou sua simpatia para com aquele instrumento. Disse-me: “é muito melhor um bom órgão eletrônico digital do que um órgão de tubos ruim”. Ao admitir o proferimento como uma concessão, como uma maneira de justificar a utilização do instrumento eletrônico, o exemplo relatado permite, a meu ver, que se considerem duas importantes vias de interpretação. Uma leva em conta o lugar que o organista ocupa no meio artístico europeu, sobretudo por sua condição como representante de uma prática hegemônica. Desta forma, a concessão se aproximaria a uma estratégia, já que o procedimento de legitimar o artefato se realizou a partir do lugar que o músico ocupa. Mas o pronunciamento do organista não vem a declarar uma regra, nem mesmo decretá-la, uma suposição levantada por sua recusa em permitir que as fotos de seu concerto fossem divulgadas no site do Instituto²⁴⁸, organização promotora de seu concerto. O pronunciamento pelo qual ele distingue positivamente o órgão eletrônico mostra valor fugidio, circunstancial, uma tática que “o que ela ganha, não o guarda. [que ele] Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’” (CERTEAU, 1990, p. 40). Essa, como outras concessões, atuam como táticas, pois, ainda que dependentes de uma problemática referenciada por um lugar próprio (CERTEAU, 1990) vencem a “resistência que o *estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo*” (CERTEAU, 1990, p. 102, grifo do autor).

O caso acima relatado põe de manifesto a dificuldade de se diferenciar um fenômeno tático de um fenômeno estratégico a partir da pressuposição da posição hierárquica do agente. Como interpretar o proferimento deste organista erudito, agente da classe dominante, como fruto das astúcias que Certeau define como movimento do fraco?

A teoria de Certeau tem sido, por vezes, questionada pela dicotomia que a contraposição do conceito de “estratégia” - postulada a partir de um lugar de poder -, à noção de “tática” - definida como “a polemologia do *fraco*”- (CERTEAU, 1990, p. 103, grifo do autor) poderia instalar. Josgrilberg (2002) propõe que se evite a clivagem das concepções de

²⁴⁸ Cujo endereço eletrônico é <www.artorganistica.org.br>.

“lugar” e “espaço” ao tempo em que enfatiza a dinâmica que envolve tais noções. De acordo com Josgrilberg, essa foi a proposta do próprio Certeau,

a dinâmica espaço/lugar não deve ser reduzida a uma situação A versus B. Um pressupõe o outro. Ambos fazem parte de um mesmo problema: a dinâmica implícita na organização de significados dada a ausência de significados universais. A construção de lugares através de estratégias é integrante dessa tentativa de organização que pode ser enganosa quando passa a ter um status de verdade e não de verossimilhança. De Certeau nunca quis livrar-se de lugares, e nem pode. Alguma forma de organização espacial (referências) sempre será necessária (2002, p. 19).

Josgrilberg (2002), ainda citando Certeau, afirma que tática e espaço são parte de uma mesma dinâmica social - nesse caso a dinâmica da prática organizacional -, ambos almejam a organização espacial e se diferenciam antes pelo status de cada um que por seus objetivos²⁴⁹.

Na analogia enunciação/táticas, ou figuras de linguagem/táticas, é fundamental entender que a enunciação (*énonciation*) não está dissociada do enunciado (*énoncé*), assim como *langue* e *parole* devem ser pensadas juntas ou como as figuras de linguagem da retórica pressupõem um *lingua* organizada para serem exercidas. Se, por um lado, a *lingua* “vigiada por uma gramática” (Certeau, 1990, p. 64) é um fator limitante no uso que fazemos dela, por outro, ela nos garante a fundação para as figuras de linguagem. Da mesma forma, as diversas narrativas produzidas por estruturas disciplinadoras ou práticas quotidianas garantem a base, o *fâs místico* (de Certeau, 1990, p. 183/184), para diferentes táticas e estratégias – aprendemos a falar utilizando a linguagem criada por outros. (JOSGRILBERG, 2002, p.18)

Os movimentos táticos devem ser entendidos, portanto, como estruturados e estruturantes. Mesmo os movimentos táticos se articulam a partir de um lugar organizado (JOSGRILBERG, 2002, p. 73): “O espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1990 p. 202).

²⁴⁹ “Operações sobre os lugares, os relatos exercem também o papel cotidiano de uma instância móvel e magisterial em matéria de demarcação. Como sempre, este papel aparece mais no segundo grau, quando é explicitado e repetido no discurso jurídico. Segundo a bela *lingua* tradicional usada nos autos de processos, os magistrados antigamente ‘se transportavam aos locais’ (transportes e metáforas jurídicas), a fim de ‘ouvir’, a propósito de fronteiras ‘litigiosas’, as *falas* contraditórias das partes. O seu ‘juízo interlocutório’, como se dizia, era uma ‘operação de demarcação’. Escritos em bela caligrafia pelos amanuenses em pergaminhos cuja escritura por vezes se prolonga [...] em desenhos traçando fronteiras, esses juízos interlocutórios eram em suma apenas meta-relatos. Combinavam num todo único [...] as histórias contrárias que cada parte lhe relatava: ‘O Senhor Mulatier nos declara que seu avô plantou este pomar à margem do seu campo... João Pedro nos recorda que o senhor Bouvet tem uma esterqueiras num terreno que ficaria indiviso entre ele e o seu irmão André...’ [...] Análoga a uma edição crítica, a narração do magistrado concilia essas diversas versões. Ela é ‘estabelecida’ a partir de relatos ‘primeiros’ (o do senhor Mulatier, o de João Pedro, e muitos outros), que têm já a função de *legislações espaciais*, fixando e dividindo terrenos por ‘gestos’ ou discursos de ações (plantar um pomar, ter uma esterqueira etc.). As ‘operações de demarcação’, contratos narrativos e compilações de relatos, são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e ‘bricolados’ num todo único.” (CERTEAU, 1990, 207-208, grifos do autor).

Sem a compreensão dos mecanismos de estratégica e de tática como fenômenos responsáveis pela condição de circularidade presente no processo de organização espacial (JOSGRILBERG, 2002 e CERTEAU, 1990) a identificação da noção de concessão corre o risco de ficar comprometida. Além disso, há que se levar em conta que esse trabalho busca compreender práticas que se estabelecem a partir de impasses relativos a questões de autonomia, interesses e limites de fronteira de campo. Essa situação concorre para a impossibilidade de se estabelecer uma divisão estanque entre concessões, como postulados de um lugar de poder e, por outro, de concessões como movimentos polemológicos do fraco.

5.4 Interesse e os procedimentos estratégicos e táticos

Assim como Certeau, Bourdieu considerou a estratégia como recurso importante no discurso hegemônico. Segundo ele,

as estratégias de reprodução e, em particular, as estratégias de reconversão pelas quais os indivíduos [...] visam manter ou a melhorar sua posição social, mantendo ou acumulando seu capital ao preço de uma reconversão de uma espécie de capital numa outra mais rentável e/ou mais legítima. (BOURDIEU, 2001b, p. 149-150).

Mais uma vez parece precipitado definir os movimentos concessórios enquanto produzidos por agentes supostamente pertencentes a uma posição hierárquica dominante. Para que os agentes que se arvoram de uma posição de dominância sejam reconhecidos como tal pelo próprio campo, a “cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p.7) é condição primeira. Por isso não se devem omitir aqui as dificuldades pelas quais o subcampo organístico passa. Pelo menos dois desses obstáculos já foram mencionados anteriormente. Um trata da incipiente autonomia do campo organístico enquanto parte do campo erudito e o outro, decorrente deste, se resume pela condição híbrida pela qual o gerenciamento da prática organística funciona. Essas situações remetem ao risco que o subcampo enfrenta no que diz respeito à sua própria existência, visto a dificuldade que encontram em definir seus interesses e, por conseguinte, determinar suas fronteiras.

Uma vez que a condição de instrumento faltante do órgão de tubos se interpõe às investidas dos cânones eruditos na regulação da prática, grande parte das concessões se vincula ao princípio que se quer beneficiar ou legitimar. Assim, o entendimento de atos transigentes enquanto procedimentos dirigidos à obtenção de benefícios admite a interseção

com a noção bourdieusiana de “interesse”. Conforme já ressaltado no capítulo 1, Bourdieu se esmerou em apartar sua concepção de interesse de uma significação utilitária, fruto de deliberação consciente de um agente. Para ele, o interesse, se realiza por seu papel definidor do campo.

O entendimento de um campo conformador das atividades organísticas realizadas dentro das igrejas precisa lidar com a problemática que justamente o dispõe. São elas as dificuldades em se constituir como um espaço social autônomo, os problemas quanto à definição de interesses e limites, a reduzida ou ausente capacidade para autonomia e a interpenetração exacerbada dos campos artístico e religioso. Parece bastante razoável supor que o enfrentamento de um campo a partir de conflitos dessa monta venha conformar uma aparente condição de volubilidade, manifestada especialmente nos pronunciamentos que explicitam e regulam a prática nesse espaço. Essa condição está radicada no caráter impermanente que os discursos legitimadores da prática assumem. Os agentes precisam fazer constantes adaptações em seus argumentos de forma a adequá-los aos diferentes - e muitas vezes divergentes - interesses que atravessam a atividade organística. Visto desta forma, os impedimentos que o agente encontra para afirmar sua filiação a um campo pode dizer muito acerca dos diferentes ajustes que à míude precisa colocar em ação para lograr a legitimação de suas práticas.

O seguinte caso servirá de ilustração. O órgão de tubos recém-restaurado de uma igreja no Rio de Janeiro não é utilizado nos serviços religiosos. A organista da instituição faz uso de um órgão eletrônico - um “teclado”. Autodidata, iniciou sua formação musical no acordeão. Meu colaborador Roberto, que compartilhou comigo esta estória, conta como buscou incentivá-la a usar o instrumento acústico nos serviços religiosos e a abandonar o teclado. Foi assim que ele relatou a conversa que tiveram na galeria da igreja onde fica o instrumento de tubos:

Ai ela tava lá em cima no órgão de tubos pra ver como é que era o negócio, ela ficou meio assustada... Ai eu falei: “olha, da mesma maneira que você sabe manipular, aprendeu a manipular o teclado lá, mudar a regulação do teclado, fazer mais fraco, mais forte, aqui você vai conseguir também. Vem aqui, basta você gastar um tempo no órgão aqui, você vai começar a descobrir os sons, você vai começar a se ambientar com esse instrumento. [...] Você tem que usar esse instrumento porque amanhã ou depois pode chegar uma pessoa aqui: ‘Ah, eu sou organista, eu sei mexer’, a pessoa vai saber mesmo e a pessoa vai tomar o seu lugar”. Então eu falei “é importante... como você toca lá embaixo no teclado, você vir aqui, enfrentar, encarar. Da mesma forma que você não sabia tocar o teclado, mas você resolveu pegar o teclado e ver como é que funciona e começar a tocar pela

necessidade” Que ela disse que foi a necessidade, né? E ela falou: ‘eu faço, eu toco no casamento, eu faço tudo aqui nesse teclado’ Ai ela subiu lá no órgão, começou a tocar... Ai eu falei “viu? Vem pra cá, começa a sentir o órgão.” [...] Ai comecei a dizer a ela, né: “aqui, esses sons, mais fracos, outros mais fortes... não se engane com o som que em cima fica forte demais, mas lá embaixo fica fraco”. Então que acontece: eu aposto para você que se ela insistir ali naquele órgão ela vai conseguir fazer o trabalho dela, tá entendendo?

Cobra força o questionamento do argumento que distingue táticas de estratégias, dominantes de dominados. Se bem que o intuito aqui não seja o de relativizar a importância dos conceitos de Certeau, mostra-se útil aos propósitos desta discussão trazer à baila interpretações que ampliem e enriqueçam os conceitos que este autor construiu. Chartier e Hebrard (1988), por exemplo, demonstram seu interesse na dimensão estratégica que uma atividade tática pode adquirir. (A-M CHARTIER, J. HEBRARD, 1988). Pereira e Sarti (2010), afirmam que “em alguns casos, as maneiras pelas quais os sujeitos se apropriam dos produtos culturais implicam em uma certa dimensão estratégica, ou seja, na ocupação de um lugar que eles tomam para si” (p. 199). Quando perguntei ao meu colaborador, Roberto, se as igrejas levavam em consideração a formação acadêmica no momento do oferecimento de um posto de trabalho a um organista ele me respondeu que

depende da seguinte situação: depende da necessidade com que a igreja está precisando do organista, ou seja, “tô precisando de alguém para tocar. Ele consegue tocar isso? Ele consegue acompanhar isso?” Então eu acho que a igreja escolhe, a pessoa que a igreja escolhe, confia essa missão de convidar um organista, a pessoa convidada em cima da necessidade que ela está precisando.

Também Frow (1991) considera possível que os discursos hegemônicos se apropriem dos movimentos táticos, uma opinião que Josgrilberg (2002) compartilha, destacando a circularidade pela qual o processo se manifesta: “esses mesmos discursos servirão de base para novas intervenções táticas” (p. 19). Josgrilberg (2002) não pretende negar a interferência dos discursos hegemônicos na percepção da realidade, mas ele se recusa a aceitar

uma repetição mecânica de tais discursos, dado o funcionamento da linguagem e como ela é utilizada. Até Foucault chama a atenção de seus leitores para os “saberes subjugados”, ao indicar que silêncio do outro pode ser indicativo não do medo que inspiramos nele, mas de uma falha no nosso próprio discurso científico²⁵⁰ [...] Ao serem recapturados por discursos hegemônicos, movimentos táticos não cessam sua atividade produtiva e

²⁵⁰ A referência a Foucault, de acordo com Josgrilberg foi retirada do texto *Two lectures* que se encontra no livro **Power and Knowledge**, (GORDON, C., (org). New York: Pantheon Books, 1980.

criativa. [...] Haverá sempre um “outro” assombrando tanto os discursos hegemônicos, no caso as táticas, quanto os movimentos táticos, no caso os discursos hegemônicos. (p. 20)

Não obstante a interferência que a interpolação dos campos assinalados é capaz de produzir na inteligibilidade das práticas, cabe analisar como essas relações se promovem, especialmente no que diz respeito ao posicionamento hierárquico que os agentes organísticos ocupam em um e em outro campo. Essa análise tem uma função que considero provisória. A prática organística é fundada muito mais na “necessidade do que da virtude”. Sua sobrevivência depende de expedientes próprios a um e a outro campo, artístico e religioso, de forma a contemplar interesses e justificativas distintos.

Caberá mostrar, na próxima seção, as características dos vínculos entre os campos artístico e erudito com o subcampo organístico. Feito isso, tornar-se-á possível confirmar como a imiscuição de interesses diferentes se mostra presente no panorama do referido universo através da criação de táticas e estratégias diversas.

5.4.1 Posição hierárquica do subcampo organístico

Governada pelos interesses específicos do campo a prática organística se considerada enquanto atividade eclesiástica, necessitaria estar em sintonia com o interesse religioso. O mesmo se pode dizer dessa prática quando observada como parte do campo artístico. A existência do campo depende da instituição de um interesse que confirme a legitimidade das lutas que os agentes se envolvem. (BOURDIEU, 2005). Devido a sua debilidade constitucional, a situação do subcampo organístico não é das mais favoráveis em relação ao seu campo subsequente, e menos ainda, com o campo de poder,

um campo de forças cuja estrutura se define pelo estado da relação de força entre formas de poder, ou espécies diferentes de capital. É também, inseparavelmente, um campo de lutas pelo poder entre detentores de poderes diferentes [...] e que são atuantes em tal e qual campo (de forças e lutas) originados *do processo de diferenciação e de autonomização*²⁵¹ (BOURDIEU, 1993, p. 4, o grifo é meu).

²⁵¹ “El campo del poder es un campo de fuerzas definido en su estructura por el estado de la relación de fuerza entre formas de poder, o especies de capital diferentes. Es también, inseparablemente, un campo de luchas por el poder entre detentores de poderes diferentes [...] que son actuantes en tal o cual campo (de fuerzas y de luchas) salidos del proceso de diferenciación y de autonomización”.

O campo do poder é composto pelos vários subcampos (econômico, político, artístico, religioso) que se distribuem no interior do espaço social de acordo com posicionamento hierárquico que assumem. Como capital dominante o capital econômico estabelece uma hierarquia que situa o campo econômico no polo dominante do campo de poder, enquanto que o campo artístico fica situado no polo oposto (BOURDIEU, 1993). É nessa luta pela “imposição do princípio de dominação dominante”²⁵² (BOURDIEU, 1993, p.5) que a classe artística ocupa a fração dominada do campo de poder (BOURDIEU, 1993). A posição é contraditória (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 240), já que, os artistas, ao mesmo tempo em que são detentores de poder e de privilégios advindos do acúmulo de capital cultural “são dominados nas suas relações com os detentores do poder político e econômico” (BOURDIEU, 2004a, p. 175). Contudo, ao aplicarmos a propriedade da homologia dos campos também reconheceremos no campo artístico dois polos, um dominante e outro dominado (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p.144). Em termos hierárquicos, a situação dos agentes do subcampo organístico não é muito promissora, vez que eles se encontram em uma posição duplamente desfavorável, tanto em relação ao campo de poder, como em relação ao campo artístico.

Visto desta forma, há que se fazer, de antemão, uma diferenciação quanto à natureza das lutas que o campo, artístico e organístico se envolvem. No campo artístico o objetivo das lutas internas visa, primariamente, a definição dos interesses do próprio campo como espaço de lutas assim como a definição de “seus dominantes e seus dominados, seus conservadores e sua vanguarda, suas lutas subversivas e seus mecanismos de reprodução” (BOURDIEU, 2004a, p.169-170). De acordo com o princípio da homologia dos campos, o mesmo ocorre no subcampo organístico, embora, nesse caso duas importantes diferenças devem ser anotadas. Uma delas é o problema da dependência que as atividades organísticas eruditas têm do campo religioso, ou seja, sua incipiente condição autonômica, que, a rigor, fere os princípios caracterizadores do campo artístico. Além disso, a dificuldade de sobreviver enquanto espaço diferenciado é uma situação que ameaça a própria sobrevivência do campo. Por isso, as lutas que esse grupo necessita empreender transcendem em qualidade e em quantidade aquelas do campo artístico: a luta pela “imposição do princípio de dominação dominante” é “também uma luta pelo princípio legítimo de legitimação” (BOURDIEU, 1993, p.5).

Embora Bourdieu indique a impossibilidade de se conceber uma ciência totalmente livre de demandas político-econômicas, ele enfatiza que o grau de autonomia do campo

²⁵² “Esta lucha por la imposición del principio de dominación dominante”

científico do qual o campo erudito faz parte se mostra pelas condições que ele tem de “funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2005 p. 106). O campo artístico não está livre de imposições e de solicitações. Contudo, independentemente da sua natureza, as demandas e as pressões que vem de fora do campo, só exercem nele efeito se mediatizadas, retraduzidas pela lógica própria do campo: “uma das manifestações mais visíveis da autonomia do campo é sua capacidade de *refratar* [...]. Quanto maior for o poder de refração do campo, mais autônomo ele é” (BOURDIEU, 2004b, p. 21-22, grifo do autor).

Que dizer da autonomia de um campo cujas atividades ocorrem predominantemente em espaços governados por interesses alheios aos seus? Como, determinados critérios eminentemente artísticos são entendidos e absorvidos em um campo como o religioso?

Domitila: [...] os órgãos estão dentro das igrejas. Mas existe uma atividade que é uma atividade religiosa e existe uma atividade que não é religiosa. A igreja, no final ela é o local onde esses eventos acontecem que não são eventos religiosos mas são eventos artísticos. Então eu queria saber se você pensa algo sobre essa junção do local com motivo diferente. Se você acha que isso tem alguma influência, se tem, qual é a influência que tem. [...] Você acha que incomoda então é quando é uma coisa muito puramente artística?

Milton: Artística, é. Quando é uma coisa assim muito virtuosística, de mostrar virtuosismo, uma música moderna, por exemplo, Messiaen escreve como Bach, música muito voltada para Deus, mas são harmonias muito modernas, muito dissonantes, então perde muito aquele caráter sacro e muitos padres ficam assim: “ah, isso é coisa... ah, essa música é muito esquisita, não toca mais isso não” Ai eu falo “ah mas é uma música quer dizer da Natividade do Senhor” “Ah, mas que é isso? Que é isso?” Então eles ficam assim muito horrorizados.

Domitila: Você acha que o fato de estar dentro da igreja, a gente poderia dizer que cerceia a escolha do repertório um pouco?

Milton: É, tem padres, por exemplo, que fazem questão de escolher o repertório que é para não achar que vai sair do sacro, né. Não deixam você tocar assim, um Mendelssohn, porque acham que Mendelssohn já é romântico, um Brahms não pode tocar também, Marcel Dupré também não pode... porque não é sacro. É uma mentalidade muito fechada, muito obtusa,

Domitila: “Sacro” seria o que?

Milton: Sacro seria o Bach, o Bach, para eles, tudo o que Bach fez é voltado para Deus é sacro, o Orgelbuchlein, porque o título é sacro e o tema é usado na igreja Luterana. [...] Mas, o que que é sacro e o que que não é sacro, não é? É muito difícil você... Só você dizer que foi feito para Deus? Uma missa em si menor [que] você fala “Kyrie, Kyrie Eleison” o tempo todo, “Kyrie,

Kyrie Eleison”, “Agnus Deo, Agnus Deo” o tempo todo, são termos latinos e tudo bem, que querem dizer “Senhor, tende piedade”, “Cordeiro de Deus” mas por isso é sacra? Porque a intenção dela também foi sacra pelo compositor? Então são coisas que na cabeça de muitos padres nas igrejas católicas também. Eles cortam o programa mais contemporâneo porque acham que está afastado do sacro, porque a harmonia é moderna. Brahms, Mendelssohn, os românticos do órgão, Schumann esses assim, de um modo geral, se for uma igreja muito conservadora, tem padres que vão ficar relutantes em aceitar.

Dado o longo tempo pelo qual as atividades organísticas vêm se desenvolvendo nos ambientes eclesiais, nem sempre é tão manifesta a vantagem hierárquica que os interesses religiosos levam sobre os artísticos. Há situações, contudo, onde a primazia dos interesses religiosos sobre os artísticos aparecem concretamente. É o caso da preferência que os eventos eclesiais têm em relação aos artísticos. Não é muito fácil marcar um concerto de órgão em uma igreja nos finais de semana. É justamente nesses dias que os principais serviços religiosos acontecem, bem como casamentos e bodas. Todos estes eventos costumam ter preferência nas agendas das igrejas. Em minha experiência como organizadora de concertos de órgão tive que enfrentar duas situações decorrentes desse tipo de hierarquia..

Havia um concerto agendado para ocorrer em uma igreja no centro do Rio. Faltando apenas algumas semanas para o evento, a igreja comunicou que havia autorizado a realização de um casamento que iniciaria uma hora após o horário marcado para o concerto. Não houve forma de dissuadir os dirigentes da igreja a rever aquela decisão. Mesmo considerando a pontualidade do concerto, a situação causava muitos problemas, sendo um deles relativo à ornamentação da igreja que interditaria o acesso central aos bancos. Dessa forma, o público precisaria aceder pelas estreitas laterais, próximas às paredes do templo, o que causava transtornos. Com apenas um acesso liberado, ocorria que para chegar ao lugar vago desejado, haveria que se “ultrapassar” pessoas que já estavam sentadas. O outro problema vislumbrado, de fato, se verificou. Dois públicos distintos acederam à igreja quase que ao mesmo tempo para atividades díspares. Enquanto que o concerto se desenrolava, os convidados ao casamento começaram a chegar. Alguns decidiram entrar para “pegar lugar”, o que criou problemas, tanto pela movimentação gerada, quanto pela conversa social que ocorria dentro do templo durante o concerto.

Passei por outra situação difícil em outra igreja. Realizei os procedimentos habituais para reservar a data e o horário desejados para a realização de um concerto, o que transcorreu através do setor administrativo. No dia anterior ao evento, acompanhei, como de costume, o

organista à igreja para que ele pudesse praticar no instrumento e fazer as anotações necessárias à regulação das peças. Foi por acaso que um funcionário comentou sobre a missa que se realizaria no mesmo dia e horário do concerto de órgão. Dessa forma, a celebração da missa determinaria o atraso do concerto em 45 minutos, aproximadamente. O problema havia surgido porque, sendo maio, mês dedicado à Maria, havia missas extras durante o mês. O procedimento não era novo, mas a administração da igreja não havia atentado para o fato. Não houve jeito senão deslocar o público que ia chegando para o concerto para o corredor contíguo ao templo onde se realizava o serviço religioso. Nem todos puderam ou quiseram esperar pelo término da missa.

Alguns problemas já haviam ocorrido na mesma igreja um ano antes desse episódio, quando o padre havia começado a oferecer resistência quanto à realização de eventos musicais eruditos em geral nas instalações do templo. De acordo com o depoimento de um funcionário, o sacerdote teria dito que “Cristo não precisa de propaganda, não precisa música pra atrair as pessoas para a igreja. Cristo não precisa disso”. Esse exemplo, bem como o anterior, mostra como os eventos religiosos têm preferência sobre os artísticos quando o espaço utilizado é o eclesiástico, de modo que uma apresentação, a qualquer momento, pode deixar de ser conveniente por um motivo enunciado como religioso.

Entendido como parte do campo religioso, o subcampo organístico tampouco parece usufruir de uma posição hierárquica de destaque. Em suas relações com o campo de poder, o campo religioso também ocupa uma posição dominada.

A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, (Bourdieu, 2005, p.69).

Para Bourdieu, a função do campo religioso é eminentemente ideológica, pois ele está relacionado com a manutenção da ordem política, e, por conseguinte ao poder político. Sobre o vínculo do aparato religioso com a formação social, Bourdieu enfatiza que “a estrutura dos sistemas de representações e práticas religiosas [...] contribui para a perpetuação e para a reprodução da ordem social [...] ao contribuir para consagrá-la, ou seja, sancioná-la e santificá-la” (BOURDIEU, 2005, p. 53).

O discurso religioso que manifesta o órgão de tubos como instrumento superior em relação a seu homônimo eletrônico tem a ver com o entendimento que funda o artefato

acústico como instrumento provedor da arte sacra (vide capítulo 2). Dentre os muitos fatores que confirmam a Igreja como agente de poder e de política encontram-se os símbolos estruturados (PEREIRA, 2008). Estes são “as mais variadas formas de discursos portadores de conteúdo disciplinar - como é o caso dos sermões e homilias - as encíclicas e cartas pastorais, além de representações *arquitetônicas* e *iconográficas*” (PEREIRA, 2008, p.87, grifo meu). Associado ao conjunto de representações arquitetônicas da igreja, especialmente a católica, está o órgão de tubos. Sobre esse tema, Bruno, se posicionou dizendo que:

Prá mim, eu acho que o ponto forte da igreja católica é a iconografia e o ponto forte da igreja da igreja protestante, luterana, sobretudo é a música. A questão de evangelizar e impressionar as pessoas, essa questão, na igreja católica é através de iconografia, é através de imagens e pinturas.

Há tempos ouvi uma pessoa que assistia a um concerto de órgão reclamar que “a igreja católica restaura as coisas, se preocupa com a caneca de prata, com o quadro, mas não se preocupa com o órgão”. O comentário, na ocasião, me fez pensar nas maneiras pelas quais o órgão de tubos pode ser considerado um objeto de arte, ele pode ser visto tal qual um quadro, uma pintura, pendurada em um local de destaque, onde possa ser admirado. O mesmo pode acontecer a um órgão de tubos. Ainda que a finalidade primeira do instrumento não seja a de se constituir como um objeto de contemplação visual, mas uma ferramenta para música, o instrumento, funcionando ou não, pode se enquadrar como um elemento da iconografia, um móvel belo, decorativo, ainda que não soe. Além disso, a localização do órgão de tubos nas igrejas encontra, pelo menos, ainda outros dois pontos possíveis de comparação na analogia feita com as representações iconográficas.

Em maio de 2013, como forma de promover seu próximo lançamento, “Coleção Pintores Brasileiros”, a Livraria da Folha contratou a agência de publicidade África. O quadro “As três mulatas” de Di Cavalcanti havia sido colocado supostamente à venda durante sete horas em uma das barracas da Feira de Artes da Praça Benedito Calixto, no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo. De acordo com a propaganda, findo esse período ninguém havia reconhecido o quadro como obra de arte (figura 26). A ação foi filmada e reduzida a um filme publicitário de 30 segundos, cuja mensagem principal era mostrar o quão necessário se fazia a aquisição da coleção anunciada pela Livraria da Folha, dado o nível de desconhecimento das pessoas sobre o assunto.



Figura 26: “Quadro de Di Cavalcanti fica 7 horas em feira de arte popular sem ser reconhecido”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2013/05/1278974-quadro-de-di-cavalcanti-fica-7-horas-em-feira-de-arte-popular-sem-ser-reconhecido.shtml>>. Acesso em: 31 out. 2013.

O anúncio levanta dois importantes aspectos que podem ser aplicados à ideia do órgão de tubos como objeto de arte. Um deles tem a ver com a importância da aquisição da competência no processo de valoração de um utensílio. O outro fator é a relevância do contexto onde o objeto fica disposto. Por que ninguém viu o quadro como obra de arte? Provavelmente não foi apenas por desconhecer a fundo a obra ou os traços estilísticos e distintivos de Di Cavalcanti. Se o quadro estivesse no museu, isso, por si só, anunciaria sua importância. Nem seria necessário atribuí-lo, de imediato a Di Cavalcanti. Bastaria sua presença ali: pendurado dentro do museu, o próprio lugar informaria seu valor. Se assim fosse, até mesmo os desconhecedores da obra do mestre pintor, seriam capazes de antever seu valor: “ah, esse quadro deve ser importante, pois, se ele está aqui..., de quem é?” O efeito pelo qual o lugar de exposição emoldura o objeto também pode operar de forma reversa, e,

talvez esse tenha sido o caso da feira, que retirou do quadro, a possibilidade de suspeição acerca da importância de seu valor artístico. Assim como o museu confere valor à obra que abriga, também a igreja é capaz de transformar em objeto de admiração artística um órgão de tubos inoperante, ou mesmo de sua fachada, que, muitas vezes, é o único elemento acessível à observação. Além disso, desde que os museus e as igrejas também são alvo de valoração, maior ou menor, esse quantum de importância também se transfere aos objetos que abrigam. É pertinente, pois afirmar que, no ambiente carioca, os instrumentos de tubos existentes nas igrejas não têm necessariamente que soar para que sejam considerados objetos de arte.

No ano passado compareci à missa de sétimo dia (falecimento) do pai de uma amiga. Quando cheguei à igreja, uma das primeiras coisas que fiz foi olhar a galeria a fim de ver se a igreja possuía órgão de tubos. Avistei imediatamente a fachada do instrumento e, no centro e sobre a balaustrada, uma caixa preta, um amplificador. Sabia que o instrumento não tinha condições boas de funcionamento e que, eventualmente poderia estar completamente desativado. Mas quando a música começou, era a introdução de um cântico²⁵³, duvidei. Podia ser que o órgão de tubos estivesse? O som era de um instrumento romântico, e envolvia a igreja toda. Olhei de novo para cima e pensei “não é possível! Será que esse instrumento está funcionando e eu não sabia?”. Um pouco cismada, continuei a pesquisar com os olhos no entorno até que avistei, à frente da nave e à esquerda do altar, o instrumento que produzia aquele som. Era um teclado bastante modesto, operado por um senhor que, segundo minha opinião, o fazia com a maior competência possível dado que o resultado sonoro era excelente. Ao final da missa, o marido de minha amiga se aproximou e me disse: “e aí, Domi, um desses [apontando para o órgão de tubos que estava lá em cima] está bom para você?”. Ele, assim como eu, havia se enganado quanto ao instrumento que produzia a música naquela missa. Além do importante fato que de eu, com minha suposta competência, não havia sido capaz de discernir um órgão de tubos de um teclado, chama também atenção que o instrumento, situado em local oposto ao altar, fosse distinguido como parte importante do serviço religioso, ainda que não estivesse em funcionamento ou completamente ao alcance da visão.

Objeto vinculado através de suas músicas e de suas práticas aos atos litúrgicos, o órgão de tubos toma parte na manutenção da hegemonia dos valores da classe dominante: o espaço religioso legitima o código de valor. Com respeito a isso, já mencionei acerca do como a situação de escassez de órgãos de tubos pode funcionar como agregador do valor de raridade

²⁵³ Os cânticos são canções cristãs, consideradas por muitos como expressões populares da juventude e que são transmitidas principalmente por via oral.

ao instrumento, uma relação governada por uma lógica inversa onde “menos é mais”. Ela se fundamenta antes em um ideário construído em torno do instrumento do que no objeto material, em si: “prá você tocar nesse instrumento você precisa de todo um conhecimento, de estudo, sabe? De uma formação. Não é chegar ali e plom, plim, plom, plom.” (Jorge, organista titulado pela Escola de Música da UFRJ). Eis uma empreitada que dificilmente se coaduna com uma prática desenvolvida à revelia da hegemonia que um determinado grupo advoga: “a coisa tá hoje nesse nível o cara faz ‘blem-blom’, ele é violonista, o cara toca uns acordes C-Dó-G-C (*sic*) é organista. Virou banal.” (Jorge).

Ao considerar os agentes da prática organística como agentes do campo religioso há que se perguntar sobre o lugar que ocupam nesse espaço. Bourdieu divide o campo religioso entre especialistas e leigos, sendo que no primeiro grupo estão os sacerdotes, os profetas e os magos ou feiticeiros. O corpo sacerdotal é formado por especialistas e superiores eclesiásticos, designados para exercer funções institucionais sendo estes os únicos capacitados a produzir, gerir, reproduzir, e distribuir os bens simbólicos. O campo religioso se constitui à medida em que esses agentes, formado por especialistas e superiores eclesiásticos, toma o monopólio da gestão dos bens de salvação (BOURDIEU, 2005, p.46). Os “especialistas religiosos, [são] socialmente reconhecidos como detentores exclusivos da competência específica necessária à produção ou à reprodução de um ‘corpus’ deliberadamente organizado de conhecimentos secretos (e, portanto, raros),” (BOURDIEU, 2005, p. 39). Desvela-se, pois, à luz dos conceitos de Bourdieu, senão todos, pelo menos um dos mais importantes impulsionadores da luta em prol dos limites do campo: a ascensão ou ao fortalecimento de um lugar junto à parcela de agentes dominantes do campo religioso.

Mas é o que eu falei é a banalização de tudo... de tudo. [...] Nós não podemos mudar uma opinião porque tá tudo... “ah, então vamos mudar o conceito do órgão, então não é mais isso que eu tô pensando que seja: algo transcendente, maravilhoso, rei dos instrumentos e soberano, porque ninguém dá mais valor!” Eu não vou mudar! Eu não quero mudar! Vou continuar com isso. É um sofrimento! Porque quando vem o padre e diz “Ah! Mas eles não tão nem aí pro instrumento! Não vão nem usar o instrumento”: nossa! Soa de uma maneira tão desagradável (Jorge)

O proferimento acima descreve como os agentes do grupo gestor dominante do campo religioso exercem seu poder de legitimação de uma forma bastante direta. Esse relato, que considero bastante dramático, não constitui o único exemplo eloquente que foi trazido por meus colaboradores. Em algumas das entrevistas que realizei, o assunto da boa vontade dos dirigentes eclesiásticos veio à tona, como mostra o diálogo que se segue:

Roberto: Na igreja [...] nós temos um órgão [...] [eletrônico] com uma pedaleira de duas oitavas, [...]. Ali, o reverendo, se eu quisesse ficar tocando a vida inteira ele ia ficar sentado me ouvindo porque ele gosta de órgão.

Domitila: mas do jeito que você falou “o reverendo lá gosta”. Então tá faltando gosto por parte dos dirigentes pelo instrumento?

Roberto: Eu acho que ora num momento é a liturgia que impede, e ora, em outro momento, é a boa vontade de quem está liderando.

Domitila: mas você acha que essa boa vontade, vamos falar de uma forma genérica, ela tem a ver com o gosto pelo instrumento também?

Roberto: TEM! Tem a ver, porque têm situações, eu já tive uma situação, eu já fui tocar em uma igreja [...] [protestante] em outra cidade que a pessoa que estava lá me disse que era rapidinho, que eu tinha que tocar ali e tal, tal, tal, tal, ali naquele momento, e acabou-se. Eu creio que, se ela tivesse mesmo gosto do instrumento, tivesse apreciação daquele instrumento, ela não iria falar que seria rapidinho. Porque o momento caberia uma coisa maior.

Domitila: Mas você acha que essa intolerância que está se manifestando ali ela não se manifesta em outros instrumentos?

Roberto: Ai que você chegou no ponto. Eu acho sim. Porque na hora de tocar um batuque lá numa banda, eu já cronometrei: dez minutos. Às vezes é (*sic*) 10 minutos que eles ficam tocando. [...] Então, eu procuro adequar aquela realidade, até mesmo as limitações que as autoridades de cima nos passam, por exemplo: “tem que tocar em três minutos!”, “tem que tocar em um minuto, rapidinho”, “só um fundo musical” então eu procuro tocar respeitando essas ordens que vem de cima, na [igreja protestante]. Mas eu entendo que se não tivesse ordem, não tivessem colocado ordem sobre a questão de tempo [...] eles estão preocupados mais o tempo, ali daria para você tocar um prelúdio assim legal, daria para você fazer um interlúdio legal, daria para você fazer uma coisa legal de Bach.

Outro colaborador, Milton, fala sobre a importância da atitude do padre para com o trabalho do organista:

O padre entendendo de musica, ai sim, o padre fala: “eu quero que você toque um Bach na entrada, um Bach na saída...” Porque Bach todo mundo conhece, né? [...]. Quando o padre não é musicista, aí, realmente, é pior, porque o padre com qualquer coisa ele fica satisfeito e não valoriza seu trabalho.

A função que o aparato religioso exerce na manutenção da ordem política não se limita ao campo religioso propriamente dito. Ele também atua como importante legitimador de diferenças em outros espaços sociais (BOURDIEU, 2005), uma lógica que corresponde ao direito de incluir e excluir não apenas agentes, mas também práticas e objetos.

De forma nem sempre perceptível, esta ordem processual coloca, desloca e torna a recolocar os partícipes deste sistema simbólico no seu campo de domínio, alternando de acordo com o comportamento ou a ação de cada um em relação ao grupo e ao conjunto de orientações, ou de acordo com a ação dos agentes especializados (PEREIRA, 2008, p.86).

Quanto ao assentamento do órgão nas igrejas e as consequências dessa situação na prática artística, Milton esclarece seu ponto de vista, afirmando que:

Agora, como concerto que você está falando, assim, tem muito pouco na igreja católica porque também não tem quase órgão funcionando [...] e os órgãos que funcionam também estão em péssimo estado, não dá nem para dar um concerto mínimo, né, mínimo. Então isso é um fator. Fora o fato de que tem padres também que não estimulam os concertos nas igrejas, não gostam de concertos dentro de igreja porque acham que igreja é um local não pra ficar batendo palmas, mas é a casa de Deus e acha desrespeito ficar batendo palmas dentro da igreja. Existem muitos padres que têm essa mentalidade. Eu acho que Deus não fica zangado com isso, né, mas eu também não sei. Tem padres que acham que é falta de respeito bater palmas dentro da igreja, que as pessoas não devem bater palmas dentro da igreja, que a igreja é um local de silêncio e oração, então, não há um estímulo.

É possível que esse último depoimento induza à ideia de que a interferência das instâncias religiosas nas atividades artísticas de órgão possui, via de regra, uma face pouco amigável. Mas muitas vezes não é assim. Roberto diz que

às vezes, [...] quando o padre te *abre uma porta* para você fazer um concerto na igreja, às vezes ele pode querer promover a própria igreja dele, [...] às vezes, como é o caso lá na igreja [tal] [...], o [sacerdote] faz uma oração, lá. Eu acho que fica meio... fica descabido. Eu acho que quando o evento de música acontece no ambiente da igreja, existe uma tendência de se misturar arte com culto [...] quando a coisa [concerto] é feita fora [do ambiente religioso] que que acontece, as próprias pessoas que coordenam e que organizam a coisa, não permitem... não tem porque acontecer uma oração num concerto (grifo meu).

Como organista no Rio de Janeiro já passei por duas experiências desse tipo, as quais considerei, no mínimo, constrangedoras. Eu me refiro a concertos de órgão que foram anunciados na Agenda VivaMúsica como eventos eruditos. Os dois casos ocorreram em igrejas protestantes nos quais o dirigente (sacerdote) presente dirigiu algumas palavras ao público, não dando início ao concerto sem antes fazer uma oração. Em uma dessas igrejas, cuja experiência me referi acima, meu concerto fazia parte de uma série de eventos que vêm se realizando há uns dois ou três anos. São eventos que se caracterizam, não somente pela já

mencionada “palavra de oração” que dá partida ao concerto, mas também pelo lanche que oferecem ao término do programa.

Domitila: Queria sua opinião sobre [...] essa iniciativa de se colocar de forma geral, eventos artísticos dentro da igreja.

Roberto: Eu acho isso legal, eu acho isso uma boa iniciativa da igreja abrir as suas portas pra parte cultural, porque eu acho que isso também é papel da igreja.

Domitila: Promover a cultura?

Roberto: Promover a cultura. Isso é papel da igreja independente dela vender o peixe dela.

Domitila: Você acha que a igreja consegue fazer alguma coisa sem pensar no seu peixe que tem pra vender?

Roberto: Aí que está a questão, a igreja sempre vai ter uma maneira de enxertar aquilo ali o peixe dela. [...] Que a própria bíblia diz que a gente tem que fazer sem se interessar pelo retorno ou porque a pessoa tem que aceitar o que a gente está falando.

A indefinição da conformação do subcampo organístico conforme os interesses de um determinado campo seja ele religioso ou artístico não se reflete apenas na atividade musical propriamente dita. Há alguns anos se iniciou o projeto de construção de um órgão de tubos na cidade do Rio de Janeiro. O projeto faz parte de um conjunto de procedimentos pertinentes à restauração de uma importante igreja, a Igreja Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé - cujo último instrumento desapareceu há muitas décadas²⁵⁴ - e é gerenciado por uma associação que cuida dos interesses da própria igreja. No site da igreja²⁵⁵, há uma seção dedicada a explicar ao internauta o plano de construção do instrumento bem como a importância do órgão para aquela entidade religiosa e para a sociedade carioca. O primeiro dos motivos citados para justificar a construção do instrumento afirma que o projeto se trata “do resgate espiritual, físico e sonoro do espaço religioso, político, social e cultural da cidade”. Essa referência a questões espirituais e religiosas ocupa um lugar isolado no documento citado. O texto não prevê a utilização do instrumento nos serviços religiosos: “O plano de construção [...] do Grande Órgão de Tubos [...] é uma das iniciativas de *maior alcance cultural* para a cidade do Rio de Janeiro, além de suas indiscutíveis extensões de *natureza educacional e de promoção social*” (grifos meus). Isso é claramente reforçado na sequência do mesmo texto, que se refere à aquisição do instrumento como potencialmente sustentável graças à programação a ser realizada:

²⁵⁴ Mais detalhes sobre a igreja foram dados na introdução deste trabalho, mais precisamente na seção 1.3.

²⁵⁵ Fonte: <antigase.com.br/o-orgao-2/>. Acesso em: 20 out. 2013.

- a)** festivais internacionais de música para órgão, com ou sem coro;
- b)** temporada anual de recitais de órgão, com a participação de organistas brasileiros e estrangeiros;
- c)** divulgação do rico repertório colonial brasileiro através de recitais públicos e gravações em diferentes mídias;
- d)** visitas guiadas, mostrando aos estudantes e ao público em geral, as infinitas possibilidades do instrumento;
- e)** uso do recurso de programa digital que permite a um pequeno público de turistas e visitantes ouvir o som do instrumento, através da função replay, isto é, sem a presença do organista;
- f)** transmissão ao vivo, pelo rádio, dos principais programas realizados na Antiga Sé;
- g)** master classes ministradas por eminentes organistas internacionais ou nacionais para estudantes de órgão;
- h)** estímulo aos compositores contemporâneos brasileiros a escreverem música moderna para órgão;
- i)** convênios com universidades brasileiras para uso acadêmico/universitário de um instrumento moderno, sem precedentes em todo o país (organistas e compositores).
- j)** concursos nacionais e internacionais de órgão.
- k)** formação de técnicos em conservação e restauração de órgãos, um tipo de profissional extremamente carente no Brasil (alguns destes técnicos serão treinados durante o período de construção do instrumento, pelo próprio mestre organeiro francês, conforme reza o projeto).

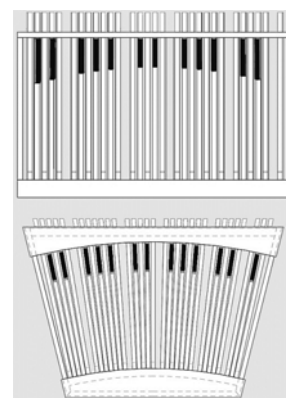
Os termos que tratam da aquisição de um órgão de tubos têm suas particularidades. Uma delas se refere à construção do instrumento, que, a despeito da utilização de tecnologia disponível, conserva um caráter fortemente artesanal. O órgão de tubos é feito sob medida, de acordo com especificações que tem a ver, por um lado, com a disponibilidade de recursos - espaciais e financeiros - e, por outro, com a demanda, que está relacionada sobremaneira ao tipo de repertório que se pretende ali se executar. A disposição de registros - como é chamada a relação dos timbres que conformará o instrumento - instituirá as características estéticas pelas quais o instrumento será identificado. É um item de relativa complexidade técnica, que depende de competência. No caso do exemplo acima, os agentes do subcampo organístico, seja por sua ligação ao campo religioso, seja por seu vínculo ao campo artístico, foram dispensados de participação. As decisões referentes à construção do instrumento - características fônicas, estética, e a escolha do organeiro a quem seria confiada a tarefa de construção do artefato - foram confiadas a agentes do campo erudito, musical e intelectual, em geral. Entretanto, nenhum organista foi consultado ou requisitado para algum tipo de consultoria acerca do tema.

O seguinte relato caminha numa direção semelhante, embora diga respeito à aquisição de um órgão eletrônico digital. Os dirigentes de uma igreja em uma importante capital brasileira solicitaram consultoria para a compra de um novo órgão a Francisco. Esse músico com ampla e sólida formação musical aceitou o encargo, como mostra seu relato:

uma outra coisa também, que me levou a estudar [órgão], foi por causa de uma igreja. Eu estava fazendo um trabalho para uma igreja que ia ter uma comemoração de 50 anos do templo [...] [e] eles tinham um órgão daqueles antigos, ainda órgão eletrônico, mas, com pedaleira, direitinho. E eles me pediram ajuda para trocar [o instrumento]. [...] foi um desafio. [...] aí eu comecei a estudar a parte de registração. [...] Eu fui atrás de todas essas empresas que fazem órgão digital [...] entrava nos sites, mandava *email*, ligava para um, ligava para outro, aí comecei a pesquisar preço e por pesquisar preço, também me levou a estudar a questão dos manuais, de registros, da pedaleira, pedaleira côncava²⁵⁶. [...] sempre gostei do instrumento, Sempre tive a curiosidade de aprender um pouco mais. E eu tinha que dar a minha opinião sobre que instrumento eles poderiam comprar. Juntou, assim, meio que o útil ao agradável. Aí começou uma pesquisa da minha parte, conversar com um, com o outro, ir nos sites, sobre a história do órgão para ver qual daquelas empresas ali estaria com o melhor custo benefício.[...] Eu fiz uma pesquisa e tudo, e dei meu parecer. Quando eles fecharam o negócio: [eu pensei] caramba, agora vai chegar esse órgão e eles vão me perguntar como funciona e eu não sabia nada, quer dizer, só daquilo que eu tinha pesquisado. como eu tava assim num período tranquilo [...] o órgão chegando e eu entusiasmado com aquelas coisas, registros-história do órgão, eu fiz uma graduação em órgão [...] [eu pensei] “eu vou fazer uma graduação em órgão- vou estudar isso aqui e vou ver como e que funciona”

Por que uma igreja que tem órgão e que tem organistas opta por pedir consultoria a um músico de outra cidade, que não é organista? Na sequência de seu relato, Francisco explica que:

²⁵⁶A adjetivação “côncava” é utilizada para descrever um tipo de pedaleira no qual as ripas de madeira que formam as teclas do pedal não são igualmente dispostas de forma paralela ao chão. Nesse caso, quanto mais afastadas do centro da pedaleira, mais elevadas elas ficam, formando, nesse caso, uma concavidade quando se observa o conjunto das teclas. Normalmente as pedaleiras côncavas são também radiais porque as ripas de madeira são arranjadas de forma a convergir nas extremidades mais afastadas do órgão. Pelo contrário, o espaçamento entre as ripas é maior quando estas se encontram mais próximas ao instrumento. A pedaleira côncava torna as notas das extremidades do pedal mais próximas do organista e surgiu em meados do século XIX. Ela se contrapõe à pedaleira reta, cujas teclas são paralelas entre si e paralelas em seu conjunto ao chão. Em cima, ao lado direito, encontra-se o gráfico de uma pedaleira reta. Também ao lado direito, mas abaixo, está o gráfico uma pedaleira côncavo-radial, embora o gráfico, por ser bidimensional, não permite visualizar sua qualidade côncava. (Gráficos disponíveis em: <en.wikipedia.org/wiki/AGO_pedalboard>. Acesso em: 19 out. 2013)



Quando eles fecharam o negócio, também não tinha ninguém lá naquela igreja que conhecesse o instrumento. Era um instrumento eletrônico e também não levavam muito a sério, registravam da maneira que eles achavam q tinham registrar sem conhecimento técnico nenhum. [...] Era um instrumento interessante [o que iria ser substituído], mas, eles usavam assim de qualquer maneira, sem conhecimento técnico de reginação nenhuma. E mesmo assim, as pessoas que tocavam aprendiam ali mesmo a tocar, não tinha um lado profissional, não.

Quando eu pergunto o que quer dizer não ter um lado profissional ele responde que

Não tinha ninguém que estudava mais profundamente que fosse um professor de piano ou de órgão. Era todo mundo que aprendia ali mesmo, que tinha aula particular com um e com outro e ia tocar lá na igreja. Não tinha nenhum organista que ia ali com frequência, dar um concerto, dar *masterclass*. Não, era tudo assim coisa bem domestica, mesmo.

Nesses dois últimos relatos, vinculados à compra de novos instrumentos, é possível observar como os agentes do campo organístico são pouco considerados mesmo quando se trata de resolver temas que a eles dizem respeito diretamente. Nesse último caso, em especial, chama a atenção de que, pelo menos no momento do convite feito pela igreja, o músico que veio a se tornar consultor, tinha tanto ou menos conhecimento sobre órgão do que os organistas da igreja, a quem ele denominou como “não profissionais”. É provável que estes instrumentistas, uma vez que interagiam diretamente com o órgão antigo, tivessem demandas e interesses que não foram levadas em consideração pela igreja. A pergunta que fica é, se estes instrumentistas careciam de competência para atuar no instrumento antigo, para quê, então, um instrumento novo, mais moderno e melhor?

5.4.2 Órgão digital: semelhança estratégica para um uso tático

A agitação que o surgimento do órgão Hammond provocou nos idos anos 30 do século passado pode ser hoje vislumbrada em analogia aos efeitos que o órgão digital causa entre os círculos mais afeitos ao órgão de tubos. Dentre as novidades tecnológicas surgidas entre o tempo que marca o aparecimento do órgão eletrônico e os dias atuais, muito foi empregado na melhoria da sonoridade dos órgãos não acústicos. Por “melhoria”, leia-se o aumento da semelhança sonora com o órgão de tubos, uma característica que sempre foi - e continua sendo - enfatizada como qualidade positiva pelos fabricantes e pelos partidários dos

instrumentos eletrônicos. Quando se conserva o órgão de tubos como referência, a diferença entre a sonoridade do Hammond e a dos órgãos digitais pode ser dita como observável, desde que se considere que o receptor tenha adquirido treinamento prévio. Contudo, ainda que o tema do treinamento importe nas discussões que tenham como teor a comparação de instrumentos, ele, por si só, não parece suficiente para explicar a identificação dos fenômenos comparativos sonoros. O já descrito experimento²⁵⁷ que a Federal Trade Commission realizou em 1937 como forma de avaliar se a queixa colocada contra os fabricantes da Hammond relativiza a questão, pois um percentual considerável de estudantes e músicos profissionais não foram capazes de identificar as diferenças sonoras entre o órgão Hammond e o órgão de tubos.

A despeito do grau da semelhança entre as sonoridades, deve-se levar em conta que o grau do impacto causado pelo surgimento dos órgãos eletrônicos tenha sido magnificado pela natureza em si que aquela novidade veio a representar. E, se, a alegada discrepância sonora entre o Hammond²⁵⁸ e o órgão de tubos foi motivo de tão alto desagrado para ouvidos competentes, o que dizer acerca de um artefato cuja tecnologia a cada dia, vai deixando os instrumentos cada vez mais semelhantes entre si?

Diante do empenho das empresas construtoras e da tecnologia disponível, a cada dia fica mais difícil, senão, em certos casos, impossível, distinguir esses artefatos dos instrumentos acústicos. Se a competência adquirida pela erudição se constituía um elemento suficiente para distinguir entre a sonoridade entre um órgão de tubos e um órgão eletrônico, é possível que esteja começando a se mostrar insuficiente.

Jorge, acerca da semelhança entre o órgão digital e o órgão de tubos afirma que

Jorge: Se a gente pensar em primeiro, [...] o que que é um instrumento desses? É uma imitação do que é o órgão, então a gente tá falando do órgão. Se eu toco numa coisa dessas (coisa, coitado... não é coisa), eu tô tocando em algo que está imitando o real, [...].

Domitila: Quando você fala do órgão como imitação, o que que ele consegue imitar, o que que ele não consegue imitar? [...] eu gostaria que você falasse como é que imita e até que ponto pode ir, né? No que que peca, no que que fica sempre faltando.

²⁵⁷ O experimento se encontra descrito na seção 4.5.

²⁵⁸ Diga-se de passagem, que, mesmo o Hammond não ficou fora do alcance dessas novas tecnologias, pois, esse emblemático instrumento existe, agora, em sua nova versão sampleada.

Jorge: As imitações, hoje, elas estão muito boas. Tem até gravações no órgão digital que você fica: “meu Deus!”. Na própria [...] [cita uma igreja], em algum momento eu fico impressionado, [...] “nossa, como é parecido!”. É uma gravação de um instrumento real, mas que está saindo numa caixa amplificada, mas mesmo assim, em algum momento aquilo te dá uma pernada assim, te engana.

Será por esse motivo, talvez, que muitas vezes o órgão digital eletrônico se torne alvo de distinção no meio organístico. Não é comum que ele seja referido como “órgão eletrônico”, o que poderia sugerir que o instrumento conforma uma terceira categoria de órgãos. Contudo, a despeito da capacidade do instrumento digital em emular os sons do órgão de tubos, a ênfase que a erudição coloca na indispensabilidade dos tubos para a legitimação do instrumento continua sendo invocada. Assim sendo, pelo menos em teoria, permanece a recusa em reconhecer como legítimo os instrumentos que dispensem os tubos como fonte de produção sonora.

Jorge: Hoje, as imitações estão perfeitas. Cada vez mais. [...] Mas não vai nunca superar o ar passando no tubo e a gente volta à voz humana. Isso não vai superar. Então, eu diria, como na voz, que é a vibração do ar passando, não vai nunca conseguir fazer isso, não vai. Peca, justamente, no ponto principal que é o ar passando. Eles podem fazer o que for.

A essa altura da entrevista, eu compartilho com Jorge o que me aconteceu na missa de sétimo dia²⁵⁹ à qual aludi anteriormente, quando confundi o som do teclado com o do órgão de tubos. Ele, então, prossegue dizendo que:

é o que me incomoda, que às vezes é tão perfeito a questão do som lá [...] mas no final, [...] é só o resultado do som, que não é real no ambiente. Claro, tem uma caixa de som, tá jogando um ruído, ou um som, que seja, isso vai reverberar. Então a gente fica só com a questão musical, o som musical, o som. O som de música... mas aí, eu volto atrás: “mas pera aí, não é real, isso” O impacto que causa é diferente!

Não obstante sua “filiação” à categoria dos instrumentos eletrônicos, os órgãos digitais ocupam uma posição particular dentro da prática organística. Não se pode desconsiderar a semelhança cada vez mais pungente do órgão digital ao seu homônimo acústico. Por um lado, o caráter de verossimilidade que se atribui ao órgão digital vem da qualidade das semelhanças que se lhe imputam ao homônimo acústico: e neste afã, o órgão de tubos permanece como instrumento modelar. Por outro lado, essas mesmas atribuições são as que se apostam ao instrumento de forma a promover a diferenciação, um afastamento da categoria de órgão

²⁵⁹ O relato se encontra na seção 5.4.1.

eletrônico. Visto sob essa ótica, o órgão digital não seria um órgão eletrônico “qualquer”, mas um instrumento com condições de ser aprovado como substituto daquele que lhe serve de padrão.

A produção sonora desse instrumento digital é resultado de tecnologia que permite reproduzir os sons gravados e digitalizados dos tubos de um órgão acústico pelo chamado “sampleamento”, ou *sampling*: cada amostra é separada, editada, de forma a remover o que for ruído²⁶⁰. Inicialmente, a técnica da reprodução digital estava limitada ao “sampleamento” de apenas um tubo de uma fileira²⁶¹ calculando-se, matematicamente, a partir daí, as demais alturas. Com o tempo, novas tecnologias aumentaram a capacidade de armazenamento de arquivos digitais o que permitiu que o sampleamento de tubos chegasse a ser feito à toda uma fileira de tubos. Muitos outros detalhes, característicos da produção sonora dos órgãos de tubos, podem ser, hoje, reproduzidos pelo sampleamento e constituem um recurso de marketing muito explorado pelos vários fabricantes de órgão. No geral, as virtudes que os fabricantes anunciam em seus instrumentos encontram correspondência em características pertinentes tanto à produção sonora dos órgãos de tubos, bem como de outras características, como é o caso dos fenômenos acústicos como a reverberação, por exemplo. A cada dia, as empresas que fabricam órgãos digitais anunciam uma nova conquista tecnológica através da qual afirmam tanto a aproximação de seus artefatos com os homônimos acústicos quanto sua superioridade em relação ao órgão de tubos (RILEY, 2005). Como anuncia a Johannus, o órgão digital se situa “onde a tradição encontra a tecnologia”²⁶².

Me parece razoável ponderar o órgão digital como sendo mais do que uma “variante graças à evolução tecnológica”, como definiu Marcelo, meu colaborador. Ou, como certa vez, ouvi de um defensor da qualidade do instrumento digital, quando justificou a utilização do artefato pela carência e a dificuldade de aquisição de órgãos de tubos: “igual não é, mas é uma

²⁶⁰ James Baysinger explica que: “A forma da onda que o tubo emana é sampleada (gravada), e, em seguida, digitalizada (sua voltagem é convertida em uma série de números). Esses números ficam permanentemente armazenados nos CIs (circuitos integrados). Assim que há a demanda por uma determinada nota (quando um específico registro é acionado e uma nota é pressionada), o processador [também conhecido aqui como CPU, *central processing unit*], envia um sinal para os circuitos integrados lerem tais números. Então, a forma da onda sonora original é regenerada por um conversor de digital para analógico [DAC]” [“The waveform emanating from the pipe is sampled (recorded), then digitized (its voltage amplitude is converted to a series of numbers). These numbers are permanently stored in ICs (integrated circuits). When that particular note is called for (by actuating the specific stop and pressing the specific key), the CPU (central processing unit) sends a signal to the ICs to read out those numbers. Then the original waveform is regenerated by a DAC (digital-to-analog converter)”]. Disponível em <www.organtek.com/orgmaint.htm>. Acesso em: 12 ago. 2013.

²⁶¹ Cada tubo faz parte de um conjunto de tubos que compartilham características de construção semelhantes, o que lhes confere o mesmo timbre. O conjunto desses tubos forma o que se chama “fileira” e corresponde a um registro do órgão. Uma fileira é formada por tubos assemelhados quanto ao timbre que emitem, mas que se diferenciam pela altura dos sons que são capazes de produzir.

²⁶² “Where the tradition meets the technology”. Disponível em: <www.johannus.com/en/collectie/us/products/monarke-churchorgans/>. Acesso em: 11 out. 2013.

solução”. Mas, há que se convir que, como “solução”, o órgão digital extrapola expectativas eruditas. Ainda que se observem muitos parâmetros particulares ao órgão de tubos, o instrumento eletrônico oferece características que sobrepujam o instrumento que foi a base de sua inspiração. Não será por menos que a Johannus, firma holandesa que revende instrumentos no Brasil, comemora, em seu site, os atributos do órgão modelo Vivaldi: “O Vivaldi começa onde o órgão de tubos alcança seu limite”²⁶³. Isto acontece porque, mais do que possuir atributos similares ao artefato acústico, o órgão digital se caracteriza por disponibilizar recursos típicos de outros modelos de sintetizadores.

Se bem que não deixa de ser pertinente a ideia de que a multiplicidade dos atributos do órgão digital decorre de novidades científicas, é a natureza desses recursos que surgiram que merece destaque. Ainda que os esforços em promover o órgão digital girem, principalmente, em torno da tentativa de comprovar suas semelhanças com o órgão de tubos, não são poucos os modelos que, além de trazerem recursos alheios ao instrumento acústico, provêm dispositivos típicos dos chamados teclados e sintetizadores. Isso pode ser verificado em quatro das mais conhecidas firmas que comercializam órgãos digitais no Rio de Janeiro, Ahlborn, Johannus, Rodgers e Viscount. Alguns instrumentos da Ahlborn vêm com um conjunto de timbres extra que denominou como “registros acessórios”, dentre os quais estão alguns que permitem que o instrumento emule o som de cravo, piano, piano *streicher* ou carrilhão. A Rodgers, por sua vez, disponibiliza, em alguns de seus instrumentos, comandos para carrilhão, sinos de mão, cravo, harpa e vocalizações denominadas “soprano Ah”, “SATB Ah”²⁶⁴ e “SATB Oo”. A Viscount não foge à regra oferecendo em alguns de seus instrumentos opções de registros que emulam o som de piano, cravo, cordas, sinos, harpa ou celesta. Ao conjunto desses sons, a Viscount chamou “Vozes Orquestrais” (*Orchestral voices*) um de seus destaques na divulgação do instrumento, como mostra a figura 27:

²⁶³ “The Vivaldi continues where the pipe organ leaves off”.

²⁶⁴ “Soprano, contralto, tenor e baixo”



Figura 27: Vozes orquestrais: painel do Órgão Prestige, da marca Viscount. “Os órgãos Prestige oferecem Vozes Orquestrais com excelente sonoridade. Isto torna possível que o órgão se torne mais flexível e apropriado para a performance da música tradicional e contemporânea de nossos dias”. Disponível em: <www.prestigeorgans.com/DOWNLOADS/CATALOGUES/prestige_ing.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2013.

A Johannus também inclui nos modelos de sua linha Vivaldi as “Vozes de Orquestra” que considera um atributo capaz de “adicionar uma nova dinâmica à música”²⁶⁵. O modelo Vivaldi 370, por exemplo, emula o som da harpa, trompete, carrilhão, órgão gospel, piano e cordas.

Seria um equívoco, acredito, afirmar que a utilização destes instrumentos nos serviços religiosos vem trazendo modificações ao entorno musical religioso. Melhor seria entender sua utilização como um resultado do aparecimento de novas necessidades. Riley (2005) escreveu que “a igreja contemporânea tem presenciado mudanças tremendas nos estilos dos cultos. Muitas igrejas evangélicas ou não denominacionais têm adotado música que se assemelha a música popular atual [...] o teclado moderno se tornou muito popular”²⁶⁶ (p.61). A utilidade do instrumento no serviço religioso encontra correspondência na maneira pela qual ele, como ferramenta, supre ou não as demandas do entorno. De fato, as observações de Riley parecem se coadunar à realidade carioca. A referência queixosa à atuação das bandas nos serviços religiosos se mostrou um ponto recorrente em muitas das entrevistas que realizei. Transcrevo, a seguir, trechos de duas entrevistas onde a questão das bandas foi tratada. Roberto fala sobre os motivos pelos quais, segundo sua opinião, as bandas têm lugar garantido nos serviços religiosos protestantes.

Roberto: [...] isso daí tá na cultura do brasileiro. Isso aí tá dentro do hábito do brasileiro, [...] tá no sangue do brasileiro.

Domitila: O quê?

²⁶⁵ “Add a new dynamic music”. Fonte: <www.johannus.com/en/collectie/us/products/vivaldi/vivaldi-370/>. Acesso em: 30 out. 2013.

²⁶⁶ “The contemporary church has seen a tremendous change in worship styles. Many evangelical or nondenominational churches have embraced music which is similar to current popular music [...] The contemporary keyboard has become very popular”.

Roberto: A coisa mais ritmada, o ritmo, tá entendendo? Você tem o exemplo do carnaval, do samba. Isso aí tá na alma, tá no ouvido, tá na mídia, se tá entendendo? [...] pela minha experiência (porque eu já andei por muitas igrejas) pela minha experiência, essa coisa de valorizar, isso aí, a comunidade em si é alienada. Quem manda nisso daí, nesse sistema, é quem tá por cima. Então, quem tá por cima coloca goela abaixo das pessoas o que que vai ter que acontecer.

Domitila: Então não seria uma coisa do sangue, nem cultural, depende de quem manda.

Roberto: Depende de quem manda mas só que o povo... o povo às vezes vai na igreja desesperado, querendo uma palavra, querendo... a maioria das pessoas entram (*sic*) na igreja querendo uma resposta pros seus problemas. Então a pessoa senta ali, se tocou o órgão, se não tocou... Eu tô dizendo a massa, tá? [...] Prá eles assim... tá entendendo? Agora, quando eu falo que é o líder de cima é porque ele é que estrutura. Quando eu era da igreja [...] [cita o nome de uma igreja protestante], o culto era como se fosse assim um culto presbiteriano²⁶⁷, órgão, piano, tal, tinha bateria, mas era tudo assim, organizado, sabe, Domitila, tinha o momento certo para tocar os cânticos. [...] Isso mais ou menos em 91, 92, [ano] que começou essa movimentação de cântico. [...] ela [a pessoa responsável pela música] fazia a coisa de um jeito tão sutil... Agora é tudo num bolo só. Tudo num bolo só.

Domitila: Tudo como?

Roberto: Tudo misturado numa farinha, como se fosse um bolo que misturasse tudo ali dentro e bate

Domitila: Só faz cântico, é isso?

Roberto: Ou faz cântico com hino, misturado com cântico, com piano, com batuque, com tudo. Então... e acaba que o órgão o que que o órgão faz? [...] Agora, tem uma outra coisa que eu esqueci de falar. [...] a preocupação do staff da igreja, se não colocarmos o batuque, a igreja vai esvaziar. Porque o líder, hoje você não tem, você conta nos dedos os pastores, párocos, que têm a capacidade de encher a igreja com seus próprios requisitos, cê (*sic*) tá entendendo? Então, da mesma forma que eu falei que a liderança empurra goela abaixo aquilo que eles acham que é o ideal, cê (*sic*) tá entendendo, da mesma forma que eu falei isso, eu noto essa preocupação das lideranças de “ah, a gente vai ficar aqui tocando esses “hininhos” aqui, a igreja vai esvaziar”

No segundo exemplo, meu entrevistado fala da presença do violão, da bateria e dos teclados eletrônicos como instrumentos inibidores da participação do órgão nas missas católicas.

Domitila: Hoje em dia tem muita banda na igreja?

Milton: [Sim] E o órgão esta ficando de lado. O órgão, como ele é um instrumento “entre aspas” poderoso, ele é solista, [...] se você colocar um violão ao lado dele, o violão desaparece. Então quem toca violão não vai

²⁶⁷ Os presbiterianos são conhecidos no meio protestante por serem um tanto mais conservadores quanto à música na liturgia.

querer ficar com um órgão do lado que vai abafar... o órgão vai mascarar o violão, vai mascarar ... a bateria. A percussão, ele não mascara não, mas a percussão não vai ter o brilho que ela tem com o órgão do lado. [...]

Domitila: Mas você tá falando que o órgão é um instrumento solista mas a gente mesmo sabe que quase não tem órgão.

Milton: [...] Os órgãos, na maior parte das igrejas católicas hoje em dia funcionando, são os eletrônicos.

Domitila Esse órgão não é um instrumento tão poderoso assim.

Milton: Mas os teclados eletrônicos [...]. Mas, um teclado eletrônico, tipo um Yamaha, um Roland, se você colocar ele forte, mesmo, eh claro que ele, com amplificador, ele também abafa os instrumentos. Mas esses teclados, geralmente, não são tocados por organistas, eles não têm repertório voltado exclusivamente para o órgão, porque o repertório organístico, tipo assim um Bach, um prelúdio e fuga que é um *organo pleno*²⁶⁸, para tocar na entrada e na saída, a entrada e a saída não vai poder ser com banda porque se você tocar um prelúdio e fuga com *organo pleno* vai abafar esse pessoal todo. Agora se você tocar em um teclado eletrônico, nem vai dar para fazer um prelúdio e fuga porque não tem nem pedaleira.

Ele enfatiza que o órgão eletrônico (no caso, ele se refere ao chamado teclado), não permitiria que se tocasse na missa um prelúdio e fuga por conta da ausência da pedaleira. Entretanto, há inúmeras obras da literatura erudita que não demandam o uso do pedal, assim como outra grande quantidade de obras que não são demandam registros capazes de “abafar” outros instrumentos. Parece haver um significativo desinteresse das instituições religiosas quanto a essa literatura erudita de órgão, o que André explica assim dizendo:

André: Mas eu sempre trabalhei na igreja. E percebi que para fazer um trabalho bom, teria que saber mais que tocar umas peças para os prelúdios e poslúdios. A necessidade da igreja não é ter órgão ou qualquer outro instrumento. Se a música não exigir um órgão para tocar, vai ser violão, mesmo, se este repertório for mais adequado. Então, eu fui aprender a compor, arranjar e conhecer outros ritos, hinos para oferecer às igrejas uma música de melhor qualidade e, o órgão entra aí, justamente.

Domitila: Por que você diz que a “necessidade da igreja não é ter órgão?”

André: [...] porque não adianta falar pro Padre: ai, padre o órgão é tão bom e tals²⁶⁹, se nas missas ninguém ouve nada disso nem se canta nada possível de

²⁶⁸ A expressão *organo pleno* é utilizada para significar a reunião de determinados registros, formando um timbre específico, que se adequa à reginação de obras de caráter contrapontístico. Os registros que formam o *Organo Pleno* são do grupo chamado *principal*, ao qual já me referi anteriormente. Os harmônicos formadores do timbre dos registros do grupo principal são distribuídos proporcionalmente de maneira a formar uma pirâmide. A constituição do *Organo Pleno* pode variar bastante, em termos de volume total, dependendo da quantidade de registros utilizados.

²⁶⁹ O termo “tals” é gíria. Para obter a significação deste recurso linguístico postei a dúvida no facebook. Dentre as várias definições que foram oferecidas em resposta à minha questão, reproduzo a de Douglas Alves Lopes, que me pareceu mais completa e bem redigida, : “gíria e das mais usadas... é um estilo especial para falar o tal, tão comum e desacreditado, o ‘quê’ de descolado”.

ser tocado com o órgão - que é uma realidade diferente até das igrejas protestantes.

Domitila: No que é diferente da igreja protestante?

André: mas, naquelas em que há um louvor pop

Domitila: Mas o que é que tem a ver o hinário?

André: Eu acho que é o repertório que decide a formação instrumental. Se a música precisa de uma banda, o padre/pastor vai arrumar, mesmo que inconsciente, uma banda, não um órgão, porque o que interessa é a música em si, eu acho. Ninguém vai restaurar um órgão que não toca na liturgia

As querelas relativas à legitimidade do uso nas igrejas dos chamados cânticos não são poucas. Certa vez fui convidada para “reinaugurar” um órgão Hammond em uma igreja batista. O instrumento estava parado há muito tempo e recentemente havia sido consertado. A reinauguração, no caso, constava da utilização do instrumento durante o serviço religioso. Faltavam uns dez minutos para o culto começar e um grupo de jovens, foi se posicionando com seus instrumentos: guitarra, teclado, bateria. Foi então que o responsável pela música na igreja se aproximou de mim e falou: “nessa hora eu vou lá para dentro, eu não fico mesmo. Se você quiser vir também...”. Ele falava e balançava a cabeça negativamente, para manifestar seu desagrado com relação ao grupo que iria se apresentar naquele momento. Foram, aproximadamente dez minutos, onde os jovens cantaram, acompanhados pelos instrumentos citados, os chamados cânticos ao mesmo tempo em que, eventualmente, pronunciavam palavras de entusiasmo religioso. O som era bem alto, o que se constitui uma característica desses grupos, denominados grupos de louvor ou banda, cuja participação nos cultos protestantes e católicos tornou-se um acontecimento bastante comum.

Há muita polêmica sobre a atuação dos grupos de louvor nos serviços religiosos. De forma resumida, as reclamações visam desautorizar sua atuação invocando a falta de conteúdo ou equívocos doutrinários das letras, baixa qualidade musical e, sobretudo o alto volume de som empregado. Os grupos que se opõe à participação desse tipo de manifestação são informalmente chamados de “tradicionais”, pois reivindicam o retorno da utilização dos hinários, utilização do piano e, sobretudo do órgão. O fórum de discussões que a Associação de Músicos Batistas Cariocas mantém no *Yahoo Groups*²⁷⁰ está repleto de debates acerca do tema. Geralmente, essas discussões são encabeçadas e mantidas pelos que sustentam a visão considerada tradicional, um número pequeno de pessoas, considerando a totalidade do grupo em questão.

²⁷⁰ O endereço do grupo mencionado é <br.groups.yahoo.com/group/ambcarioca/messages/>. A participação no fórum é exclusiva aos membros do grupo, porém, as mensagens ficam disponíveis para a leitura a qualquer internauta.

Há cerca de um ano me foi informado sobre um caso acontecido durante um serviço religioso dominical realizado em uma igreja protestante que possui um órgão digital equipado para execução de música erudita (vários teclados e pedaleira completa). O organista que estava escalado para aquele dia não é econômico em manifestar sua oposição à participação dos grupos de louvor nos cultos. Por isso, e de acordo com o relato, durante tais apresentações, ele costuma “estudar” órgão com os fones de ouvido, assim permanecendo durante o tempo em que os cânticos estão sendo entoados. Esse “protesto” é acompanhado por toda a igreja, visto que o órgão fica bem à frente da nave, em local visível aos fieis. Contudo, em um determinado culto, o organista, ao iniciar seu costumeiro manifesto silencioso, se esqueceu de plugar os fones no órgão, de forma que os fieis puderam acompanhar sua atividade não apenas visualmente, mas, também auditivamente.

Desde um ponto de vista superficial, a divisão entre os que assumem uma posição mais tradicional e outros que demonstram preferências de um tipo dito “pop”, parece fácil de compreender. Em geral, os motivos que pretendem fundamentar os discursos desautorizadores dos tradicionalistas se referem a aspectos ligados a questões intelectuais: o conteúdo das letras, ineficiência musical e o volume das execuções musicais. Por outro lado, entre os que se alinham à outra vertente, vêem, como principais características positivas dos conjuntos de louvor, a capacidade que estes grupos têm de provocar avivamentos espirituais nos fieis e, por sua linguagem musical atual, de atraírem novos interessados para o convívio eclesialístico.

Procurar estabelecer uma linha nítida de definição entre esses dois grupos pelos discursos que proferem em favor da legitimação de suas práticas é uma ideia contraproducente que pouco pode acrescentar ao escopo deste trabalho. Mas a contribuição que a menção das disputas que hoje existem entre esses grupos pode trazer a esse trabalho é a de lançar luz sobre a forma pela qual a utilização do órgão digital agrega valor erudito para uma prática que não é ortodoxa.

Há tempos venho observando que a aquisição de órgãos digitais de grande porte não corresponde, necessariamente a uma atividade erudita compatível com a que o instrumento anuncia. Como instrumentos concebidos “à sombra” do órgão de tubos, a aquisição de um órgão digital insinua a aquisição de um ideário. Estes instrumentos com dois, três e às vezes quatro teclados têm sido colocados à frente da igreja, o que para os fieis representa a visualização de um artefato até então desconhecido, visto que a consola dos órgãos de tubos se encontra inalcançável visualmente.

Contudo, a despeito da pujança de recursos que o instrumento possa exhibir, resta que a finalidade, pelo menos em tese, para a qual estes mesmos dispositivos foram criados, fracamente chega a ser alcançada. Em primeiro lugar está a liturgia, cujas particularidades não incluem momentos solísticos compatíveis com a execução de obras da literatura organística cuja execução conforma o próprio instrumento. Em segundo lugar, está a relação organista-instrumento capaz de dar conta da utilização do artefato com tantas especificações eruditas. Sempre que nos mantenhmos aos preceitos enunciados pela ortodoxia, é possível dizer que são poucos os organistas com alguma competência para operar o artefato a partir de critérios eruditos. A presença de um instrumento com muitos recursos não garante que sua utilização acontecerá de acordo com os parâmetros de tradição organística erudita.

A relação entre o organista e o instrumento pode ser ainda, definida de acordo com as maneiras pelas quais o órgão é utilizado por aqueles que o fazem desde o lugar da erudição. Nesse sentido, os aspectos mais notáveis dizem respeito à escolha dos registros e o repertório que ali se executa.

Há pouco tempo atrás, assisti a um culto comemorativo em uma igreja batista que possui um órgão digital de proporções importantes. Durante todo o culto não foi executada nenhuma peça erudita. Porém, o mais interessante foi observar a forma pela qual o órgão digital foi utilizado à semelhança dos chamados teclados. O órgão, juntamente com o piano acompanhou o coro em duas músicas. Em ambas, a regisração tinha pouco ou nada a ver com o que a ortodoxia erudita recomenda. Na primeira música, a regisração para as notas de base que eram executadas no pedal consistiu em usar o som de tímpano. O som era bom; eu, pelo menos não seria capaz de diferenciá-lo de um tímpano de verdade. Para dar voz aos acordes prolongados que eram executados nos manuais foi escolhido uma regisração que é muito conhecida no meio popular: *strings*. Ambos os registros (tímpano e *strings*) não fazem parte dos timbres que definem as sonoridades que o órgão de tubos oferece. Estes compõe o conjunto dos já mencionados registros extra, comumente disponibilizados nos órgãos digitais. Com o acompanhamento da segunda peça não foi diferente, pois, nos manuais o organista tocava os acordes indicados pelas cifras na partitura para piano (exemplo musical 8) e, no pedal, executava algumas figurações apresentadas pelas notas mais graves. A regisração utilizada nos acordes era igual ou semelhante à utilizada no obra anterior (*strings*), enquanto que o pedal foi escolhido um timbre semelhante ao som de um contrabaixo.

ideológica, porque credencia a prática que nele se instala como legítima - devido aos vínculos que o instrumento possui com o artefato de tubos - ao mesmo tempo em que atende a interesses diversos e afastados daqueles que o campo erudito admite.

6 O OFÍCIO DE ORGANISTA

Embora o campo organístico não seja formado apenas por organistas, a compreensão de quem são e de como operam estes agentes se mostra imprescindível no entendimento dos processos que ocorrem dentro dos espaços religiosos.

Enquanto atividade da vida social, a prática organística é dinâmica e por isso, dificilmente poderia ser definida apenas pela descrição dos repertórios utilizados ou pela formação musical dos organistas envolvidos. Contudo, a abordagem desses tópicos longe de ser descartada, precisa ser considerada desde que se lhes compreenda enquanto ferramentas tomadas de acordo com os interesses vigentes nos entornos em que são utilizados. Os contextos deveriam se constituir como principal sítio justificador de suas práticas, uma situação que não se verifica, dado a transitoriedade dos interesses que podem atravessar a atividade organística em períodos relativamente curtos de tempo²⁷¹.

Para descrever quem é o organista ao qual esta pesquisa se refere e do que consta o ofício que ele exerce, é preciso ter em mente as condições a partir das quais estes agentes operam, o que já se descreveu no decurso deste trabalho. De forma bastante resumida, elas podem ser enunciadas como a interpenetração dos campos erudito e religioso no gerenciamento das atividades de órgão e a escassez de instrumentos legitimados pela ortodoxia. Essas condições, bem como suas derivantes, não podem ser desconsideradas quando a proposta é vislumbrar os processos que subjazem à prática, pois estes são o fundamento da dinâmica das atividades às quais os organistas se dedicam. Parte dessa empreitada explicativa já foi realizada anteriormente, especialmente nos capítulos 4 e 5, quando ficou demonstrada a arbitrariedade sobrelevante dos processos classificatórios e a flexibilidade que as concessões imprimem à prática a partir de ajustes constantes e imprevisíveis. A etapa que se segue é a de descrever quem são os organistas. Tal empreitada inclui o detalhamento de suas tarefas, a análise dos canais que atuam nessa formação bem como a investigação sobre como se processa sua titulação, acadêmica ou não. Também será examinada a influência que os organistas operam e recebem do campo organístico, sobre o que eles consideram como sendo o perfil daquele que exerce seu ofício, bem como a opinião que têm acerca dos fatores que crêem importar na formação organística.

A relevância dessas questões será observada em especial na articulação dos conceitos que os campos artísticos e organísticos compartilham na acolhida da atividade organística em

²⁷¹ Vide o que já foi comentado no final do capítulo 2 sobre as condições adversas que a prática organística de tubos enfrentou em vários momentos da história.

seu meio. Dentro deste processo, se produzirá o que considero um inevitável confronto entre o que poderia ser chamado de três realidades - as formalizadas, as instituídas, e as declaradas. Isso poderá ser interpretado tanto como um reflexo das condições desagregadoras, provenientes da deficiência de autonomia do campo organístico, quanto uma tentativa de superar essa limitação através da busca de elementos capazes de delimitar um espaço social fragmentado.

Este capítulo demonstra uma importância capital e central neste trabalho como um todo, visto que veicula uma parte significativa das ideias que os organistas por mim ouvidos formalmente articulam sobre a atividade que desempenham. Optei, nesta seção, e para a maioria dos depoimentos aqui utilizados, pela citação direta, o que foi realizado o mais fidedignamente possível, guardadas as devidas proporções tendo em vista o que uma adjetivação dessa monta pode insinuar. Como para fazer juz à proposta de exatidão ao pensamento do colaborador, não apenas mantive a transcrição *ipsis litteris* do que foi dito, mas, também decidi proceder a um recorte bastante generoso do trecho selecionado. Com isso, intentei inserir tanto quanto possível aquele que lê no contexto geral do assunto abordado na entrevista, promovendo uma visão mais ampla da perspectiva do agente em questão.

6.1 A formação erudita acadêmica

As origens da Escola de Música da UFRJ datam de 1848, quando o então Conservatório de Música, a primeira instituição dedicada ao ensino de música no Brasil foi oficialmente reconhecida. Com a Proclamação da República em 1899, o Conservatório deu lugar ao Instituto Nacional de Música. Leopoldo Miguez foi o primeiro diretor do Instituto, que “empreendeu uma viagem à Europa para visitar conservatórios e recolher sugestões para serem aplicadas ao ensino, adquirindo nessa viagem instrumentos, aparelhos de acústica e livros para o Instituto”²⁷². Foi ele, também quem adquiriu por seus próprios recursos um órgão de tubos, o qual doou à Instituição. Posteriormente, o Instituto foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro que, em 1937, passou a se chamar Universidade do Brasil, quando o Instituto recebeu o nome de Escola Nacional de Música²⁷³.

²⁷² Fonte: <www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64>. Acesso em: 20 set. 2013.

²⁷³ Fonte: <www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64>. Acesso em: 20 set. 2013.

A forte inclinação da Escola de Música aos modelos pedagógicos europeus se mostrou inegável desde o início de sua criação. No ensino do órgão esta tendência logo se manifestou através de Alberto Nepomuceno. Músico de grande envolvimento com as atividades artísticas da Europa da época e primeiro professor de órgão na Escola, Nepomuceno adaptou as tendências europeias à referida instituição (PEREIRA, 2007). Nos dias de hoje, a afinidade da Escola de Música com a escola organística europeia, sobretudo a escola de Paris, ainda é muito forte. O programa dos dois cursos, carioca e parisiense é voltado diretamente para a música erudita europeia e as grades curriculares são praticamente equivalentes quanto à natureza das matérias. A diferença fundamental entre os programas decorre da presença no curso parisiense do aprendizado e da prática da improvisação nos diversos estilos²⁷⁴.

A Escola de Música é, talvez, a instituição acadêmica carioca mais importante quanto à produção, ratificação, desenvolvimento e controle do conjunto de saberes relacionados à ortodoxia organística erudita. Como já dito anteriormente, Bourdieu (2005) denominou esse conjunto de saberes de bens simbólicos, cujo valor é estabelecido por processos distintos dos bens materiais.

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. (Bourdieu, 2005, p. 105)

A manutenção do campo de produção erudita se dá mediante a disseminação e manutenção de crenças ideológicas. Ainda que isso possa não ocorrer de forma explícita, muito das lutas no campo decorrem da tentativa de afirmar a imprescindibilidade da formação acadêmica na habilitação do verdadeiro profissional do órgão. A Escola de Música, ainda citando Bourdieu (2005), cria seus sistemas de valoração, sistemas que são definidos no seio

²⁷⁴ Requisito absolutamente indispensável na tradição organística francesa, a improvisação faz parte dos atributos de um organista. Essa habilidade, contudo, é uma habilidade historicamente enraizada e definida e que encontra ainda nos dias de hoje uma verdadeira aplicação dentro do cotidiano francês, especialmente na vida religiosa católica, religião predominante naquele país. A necessidade de improvisar nos diversos estilos – barroco, clássico, romântico, etc – não ocorre apenas por uma demanda acadêmica desvinculada de propósito, mas porque dentro da vida diária francesa, encontra lugar e significação. Já o mesmo não pode ser dito em outras tradições europeias, como a alemã, por exemplo, onde a improvisação perdeu lugar com o tempo, também por motivos históricos. Por isso, a formação e a atuação em um ou em outro país, determinará, pelo menos quanto a essa questão da improvisação, em orientações bastante distintas.

de seu corpo constituinte. Ela ainda os aprova e os mantém, não apenas, no caso do órgão, por intermédio dos organistas, mas por seus pares que são os profissionais da música, uma congregação de músicos capaz de deter e de articular saberes destinados apenas para iniciados.

Dentre esses iniciados encontram-se os que se dedicam ao estudo erudito do instrumento, uma categoria que vem diminuindo significativamente. A tabela 3 permite que se acompanhe o número de vagas disponibilizadas e o número de alunos que foram admitidos ao curso de órgão na Escola de Música da UFRJ entre os anos de 2004 e 2014. Também informa quantos alunos se inscreveram para o referido curso entre os anos de 2009 e 2014. A Universidade, a partir de 2009, além da relação dos ingressados e do número de vagas, passou a disponibilizar a listagem nominal dos candidatos aos cursos que têm como pré-requisito a realização do Teste de Habilidade Específica, o THE²⁷⁵. Nesse caso, os dados informam sobre o número de candidatos que se inscreveram para a realização deste certame, que consta de uma prova teórica e outra prática.

²⁷⁵ “O THE é aplicado pelos próprios professores da Escola de Música e consta de uma prova teórico-prática; uma prova de emissão (solfejo e leitura rítmica a uma voz); uma prova de percepção com grafia ao piano (reconhecimento auditivo); e uma prova de conhecimentos teóricos (notação musical, acordes, intervalos, tonalidades e modulação a tons vizinhos).” Fonte: “Opção, a Revista da Graduação da UFRJ”, disponível em <www.vestibular.ufrj.br/>. Acesso em 12 set. 2013.

Tabela 3 Movimentação discente de acesso ao curso de graduação em ÓRGÃO da Escola de Música da UFRJ entre os anos de 2004 e 2013					
Ano	Vagas ofertadas	Vagas preenchidas	Candidatos inscritos	Status atual do aluno*	Resultado no THE
2004	6	1	não consta	Matrícula trancada	não consta
2005	2	2	2	1 concluiu 1 matrícula trancada	não consta
2006	3	0	não consta	--	não consta
2007	3	1	não consta	concluiu	não consta
2008	3	2	não consta	1 concluiu 1 matrícula trancada	não consta
2009	5	0	1	--	faltoso
2010	5	0	1	--	faltoso
2011	2	0	2	--	1 não apto e 1 faltoso
2012	5	0	1	--	faltoso
2013	5	0*	3	--	3 não aptos

Os dados dos anos de 2008 a 2013 foram obtidos em : <www.vestibular.ufrj.br/>. Acesso em: 20 out 2012). Os dados dos anos de 2006 e 2007 foram gentilmente enviados pela Comissão de Acesso da secretaria da Pós Graduação da UFRJ. Os dados de 2004 e 2005 são de meu arquivo pessoal, de quando eu exercia o cargo de professora substituta de órgão da Escola de Música da UFRJ.

* Conforme já afirmei anteriormente, o círculo organístico erudito é muito restrito, e, devido a isso, me é possível conhecer nominalmente os alunos que ingressaram ao curso de órgão da Escola de Música da UFRJ. Alguns deles foram meus alunos entre os anos de 2004 e 2005 na referida Instituição. Os outros, já conhecia e tive a oportunidade de entrevistar.

** Segundo a estatística que a Universidade mantém em seu site, nenhum candidato ingressou ao curso de órgão em 2013. Contudo, em outro documento, ainda no mesmo sitio, consta o nome de um aluno ingressante ao curso neste ano, o qual aceitou por pedido de isenção de concurso. Trata-se de um aluno que completou o curso de graduação de piano e que fez, segundo informações que colhi, o THE de órgão.

A interpretação dos dados que a tabela 3 fornece permite vislumbrar qual é a situação que o curso de órgão enfrenta, tanto pelo escasso número de alunos matriculados, como pela própria demanda, o que, nesse caso, é observável desde pelo menos dois pontos de vista. Em um deles, vê-se que a procura pelo curso foi baixa se consideramos a expectativa da instituição, demonstrada pelo número de vagas oferecidas. A Escola pretendia receber mais alunos do que, de fato, ocorreu, de forma que a oferta se mostrou quase sempre muito superior à procura. De acordo com esses dados, apenas no ano de 2005 a provisão de vagas coincidiu

com o número de alunos ingressados²⁷⁶. A segunda maneira de avaliar a baixa demanda ao curso vem da observação dos números por seu valor absoluto: desde o ano de 2009 não houve registro de novos alunos, sendo que, a metade dos que se inscreveram ao THE não compareceu ao certame.

Uma forma de se verificar a propriedade da interpretação que o parágrafo anterior oferece, é investigar a natureza do curso, cuja oferta vem sendo, aparentemente renegada. Há que se inquirir sobre o que está sendo renunciado. E, uma forma bastante potente de se proceder a esse exame advém da análise das exigências acadêmicas estabelecidas pela Instituição, o que no caso incluem o programa requerido para a realização do Teste de Habilidade Específica, o programa do curso de órgão e a grade curricular. São estes três documentos que funcionam praticamente como uma espécie de estatuto definidor do curso: informam sobre o que ali se prioriza e sobre o que ali se julga como pertinente e indispensável à formação do especialista.

6.1.1 O Teste de Habilidade Específica, o THE

Conforme já declarado, o ingresso ao curso de bacharelato em órgão depende, em parte, da aprovação no THE, que inclui uma prova de proficiência no instrumento. O THE trata de avaliar “algumas habilidades essenciais”²⁷⁷ ao curso de órgão, motivo pelo qual a instituição divulga um programa que o candidato deve executar para sua avaliação. Entre os anos de 2004 e 2007 era facultada ao candidato a possibilidade de eleger se a prova do THE seria realizada no piano ou no órgão. Para isso, a Universidade publicava, anualmente, dois programas alternativos, um para a realização da prova ao piano, e outro para a interpretação ao órgão. Caso o candidato optasse por realizar a prova no piano, o programa a ser executado seria o mesmo do exigido para o ingresso ao curso de bacharelato de piano. Mas houve uma importante alteração no concurso de ingresso. O órgão Tamburini, não se encontrava em condições de uso, motivo pelo qual negou-se sua utilização no THE. Embora a Escola possuísse outro instrumento acústico (figura 28) a Instituição decidiu por restringir a prova de órgão do THE de 2008 apenas à sua versão pianística

²⁷⁶ Um desses alunos ingressados era residente no Estado do Espírito Santo, onde atuava como organista. Concluído o primeiro semestre, ele trancou matrícula não tendo retornado, até os dias de hoje, o curso.

²⁷⁷ Revista Opção, a Revista da graduação da UFRJ, ano XIV, número 14, setembro 2010. Disponível em: <www.vestibular.ufrj.br/index.php?option=com_rokdownloads&view=file&task=download&id=718%3Aconcurso2011revistaopcao&Itemid=16>. Acesso em: 12 dez. 2013.



Figura 28: Órgão de tubos Sauer da Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=76:orgao-sauer-&catid=43&Itemid=98>. Acesso em: 10 out. 2013.

Dessa forma, os alunos interessados em ingressar ao curso de bacharelato em órgão da UFRJ tiveram, necessariamente, que realizar sua prova ao piano executando o mesmo repertório que estava indicado aos aspirantes ao curso de piano. Nos anos seguintes, a opção de se realizar a prova de THE ao órgão foi reintroduzida e, a partir de então não mais se ofereceu a alternativa de se realizar o exame de qualificação específica ao piano. Com vistas a entender a dinâmica das exigências do THE entre os anos de 2004 a 2013, ofereço, a seguir, o quadro 2.

Quadro 2: Programa exigido no THE para o acesso ao curso de bacharelato em órgão		
Ano	Prova ao órgão	Prova ao piano - o mesmo programa requerido para o acesso ao curso de bacharelato em piano
2004	a) leitura à primeira vista b) J. S. Bach - Prelúdio e fuga c) J. S. Bach - Orgelbüchlein d) uma peça do século XVII/XVIII	a) Leitura à primeira vista b) J. S. Bach, Prelúdio e fuga do Cravo Bem Temperado c) Uma Sonata do Período Clássico (integral) d) Uma peça de autor brasileiro
2005	e) uma peça do século XIX (com pedal) f) uma peça do século XX (com pedal)	
2006	a) J. S. Bach - Prelúdio e fuga d) uma peça do século XVII/XVIII e) uma peça do século XIX (com pedal)	a) Leitura à primeira vista b) J. S. Bach, Prelúdio e fuga do Cravo Bem Temperado c) Um movimento vivo de Sonata Clássica d) Uma peça de livre escolha (nacional ou estrangeira)
2007	f) uma peça do século XX (com pedal)	
2008	Não foram realizados exames de THE ao órgão	a) Leitura à primeira vista b) J. S. Bach - Prelúdio e fuga c) Um movimento vivo de sonata clássica d) Uma peça de livre escolha (nacional ou estrangeira)
2009	a) Um Prelúdio e Fuga de J.S. Bach b) Um movimento vivo de sonata clássica c) Uma peça de livre escolha (nacional ou estrangeira) d) Leitura à primeira vista	Não foram realizados exames ao piano
2010	a) Um Prelúdio e Fuga de J.S. Bach.	
2011	b) Uma peça do século XVII ou XVIII.	
2012	c) Uma peça do século XIX (com pedal).	
2013	d) Uma peça do século XX (com pedal). e) Leitura à primeira vista.	Não foram realizados exames ao piano

Quando examinados em conjunto, os dados acima suscitam questões referentes ao lugar que o instrumento ocupa dentro do âmbito acadêmico. Sobressai, de imediato, a permissão concedida para a substituição do órgão pelo piano na realização do THE. O fato de a Instituição autorizar o ingresso do aluno ao curso de órgão mediante exame de piano merece atenção. Primeiro porque esse foi um movimento de caráter assimétrico. A Escola, a julgar pelos programas de THE que divulgou no decorrer desses 10 anos, não facultou ao candidato ao curso de piano o direito de escolher o instrumento para realização do THE, se órgão, ou o piano. Juntamente a isso, chama atenção que o programa de piano utilizado para o acesso ao curso de órgão tenha sido o mesmo que o exigido ao curso de bacharel em piano. Não é que o candidato tivesse que interpretar obras do repertório organístico ao piano, mas, sim, realizar o mesmo concurso, executar o mesmo programa que os aspirantes ao curso de piano. Essa é uma constatação que indica a expectativa da Instituição quanto à competência do candidato. E foi, provavelmente, o entendimento dessa correspondência unilateral que fez com que, em 2009, ficasse determinado que o THE de órgão fosse realizado unicamente no piano (figura 29).

A constatação de acessar ao curso de órgão via o programa demandado pelo curso de piano merece, ainda, outros comentários. A literatura de órgão está repleta de obras que foram escritas com a indicação genérica para instrumentos de tecla e muitas outras que foram

concebidas para órgão sem a necessidade do uso da pedaleira. Há que se questionar, nesse caso, mais do que a prescindibilidade do órgão, mas, principalmente, da adoção do programa de acesso ao curso de piano como forma de medir a competência organística

MANUAL DO CANDIDATO		UFRJ
direção deverá revelar o potencial do candidato em termos de linguagem cênica, contemplando os seguintes itens: - síntese da trama pelo autor; sinopse do personagem principal; conflito dramático; lugar da ação; composição espacial; caracterização dos personagens.		
4 - ESCULTURA, GRAVURA, PINTURA E LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA (ARTES PLÁSTICAS E DESENHO) 1. Capacidade de observação e interpretação: linha, forma, cor, luz, volume e textura; 2. Capacidade de composição: organização das formas, volumes, equilíbrio, ritmo e proporções; 3. Meios de expressão plástica: adequação aos materiais; 4. Raciocínio espacial e sensibilidade criativa. Os candidatos deverão levar o seguinte material: lápis de desenho (grafite 2 a 6B e/ou crayon e/ou lápis de cor e fusain); pastel seco óleo e/ou hidrocor e/ou guache e/ou aquarela e boneca.		
5- BACHARELADO EM MÚSICA E LICENCIATURA EM MÚSICA PARTE 1: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA Para todos os candidatos ao Bacharelado em Música e à Licenciatura em Música. PROVA 1 - ESCRITA 1.1 Ditado de intervalos simples e/ou compostos harmônicos e/ou melódicos; 1.2 Ditado melódico unifônico, grafado na clave de sol ou na clave de fá na quarta linha; 1.3 Questões sobre: compassos, síncope, contratempos, quaternos, intervalos, escalas maiores, escalas menores em suas diversas formas, acordes de 3 e 4 sons: classificação quanto à natureza e à função. PROVA 2- ORAL 2.1 Solfejo unifônico, grafado na clave de sol ou na clave de fá na quarta linha; 2.2 Leitura rítmica obs: 1 - os itens 1.2, 2.1 e 2.2 poderão estar em compassos simples ou compostos, com divisão do tempo em até seis partes, grafados na clave de sol ou na clave de fá na quarta linha 2 - todas as questões da Prova 1 serão executadas no piano; 3 - não será permitido o uso de diapás em nenhuma das provas.		
PROVA 3 - CONHECIMENTOS TEÓRICOS Serão avaliados conhecimentos relativos aos seguintes assuntos: notação musical, acordes de 3 e 4 sons e respectiva cifragem graduada; intervalos; tonalidade; modulação e tons vizinhos. PARTE 2: PROVA INSTRUMENTAL OU CANTO 2.1 - BACHARELADO EM MÚSICA 2.1.1 - INSTRUMENTOS DE TECLADO ATENÇÃO: o candidato a órgão fará o THE no piano Habilitação em Piano a) Um Prelúdio e Fuga de J.S. BACH b) Um movimento vivo de sonata clássica c) Uma peça de livre escolha (nacional ou estrangeira) d) Leitura à primeira vista Habilitação em Órgão (execução ao piano) a) Um Prelúdio e Fuga de J.S. BACH b) Um movimento vivo de sonata clássica c) Uma peça de livre escolha (nacional ou estrangeira) d) Leitura à primeira vista Habilitação em Cravo a) Uma invenção a três vozes ou um prelúdio e fuga do Cravo bem Temperado, de J. S. Bach b) Uma obra da escola francesa c) Uma obra da escola italiana 2.1.2 - INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO Caixa clara a) Leitura à primeira vista; b) Estudo Nº 1 do álbum "The Solo Snare Drummer", de Vic Firth; c) Uma peça de livre escolha do candidato. Bateria (marimba, xilofone, vibrafone): a) Leitura à primeira vista b) Escalas maiores e menores (duas oitavas), para sorteio no momento do exame; c) Peça de livre escolha do candidato.		
CONCURSO DE ACESSO AOS CURSOS DE GRADUAÇÃO 2008		15

Figura 29: O THE da UFRJ segundo o Manual do Candidato de 2008. Disponível em: <download.uol.com.br/vestibular/outros/manual_ufrj_2008.pdf>. Acesso em: 11 set. 2013.

O argumento pelo qual se explicou tal decisão teria sido a falta de condições do órgão Tamburini, para receber os candidatos ao curso. Contudo, esse instrumento esteve fora de

serviço durante muito tempo, sem que o curso de bacharelato em órgão tivesse sido interrompido: as aulas de órgão prosseguiram sendo realizadas ora no instrumento localizado no Salão Henrique Oswald (figura 28), ora em outro localizado em uma igreja católica em Botafogo.

Do ano 2009 em diante, o Manual do Candidato da UFRJ²⁷⁸, vem publicando como preâmbulo ao conteúdo programático do THE que

Os THEs objetivam revelar o potencial, a criatividade e a capacidade do candidato em lidar com conceitos e conhecimentos básicos considerados pré-requisitos ao aprendizado das disciplinas do curso e essenciais ao próprio desempenho profissional. Deseja-se, com esses testes, avaliar o grau de percepção e elaboração do candidato sobre [...] interpretação e representação, sons e propriedades musicais (p.9).

A instrução que o THE ordena é genérica, aplicável a todos os cursos que a Universidade torna obrigatório a realização do exame. Mas, quando interpretado especificamente ao curso de órgão, tem-se que o THE deverá ser capaz de testar a proficiência do candidato no que se refere aos requisitos básicos necessários à atividade organística profissional. Atrelar a prova de órgão aos pré-requisitos instituídos para o curso de piano sugere a ideia de que o curso de órgão seja uma especialização ou continuação daquele curso. Legitimar o acesso ao curso de órgão de acordo com a perspectiva dos requisitos delimitados pelo campo pianístico renega a compreensão da técnica organística digital constituída enquanto tal, com suas especificidades e particularidades. Nesse caso, a questão parece residir na fraca autonomia que o curso de órgão possui enquanto soberano na delimitação das competências necessárias para a constituição de uma técnica organística propriamente dita. Facultar o ingresso ao curso de órgão a partir da execução de um programa estabelecido de acordo com as prerrogativas técnicas e estilísticas de outro instrumento pode ser considerado como um indício importante da condição heterônoma do campo organístico dentro da Instituição.

Mesmo considerando que o programa do THE facultou a opção de realizar a prova ao órgão - salvo no ano de 2008 - e que a partir de 2009 aboliu a opção do teste de piano, a injunção de um programa articulado de acordo com a perspectiva do campo pianístico ainda suscita questões importantes acerca do lugar que o órgão ocupa na vida acadêmica em relação ao piano. Esse vínculo assimétrico entre os cursos, aparentemente realizado por uma suposta semelhança estrutural e técnica entre os instrumentos, tem um valor altamente discutível.

²⁷⁸ Disponível em: <www.vestibular.ufrj.br>. Acesso em: 20 dez. 2013.

O referido curso está alocado no Departamento 01, departamento denominado “Teclados e Percussão”. Esta divisão conta com praticamente uma dezena de professores de piano, com um professor de laboratório de teclado, um professor de órgão, e, ainda, um professor de percussão. Se bem que não seja de meu conhecimento os motivos que levaram a aplicação dessa numeração ao Departamento, a significação do número em si já levanta a possibilidade de interpretações a respeito da posição hierárquica do instrumento dentro da Instituição²⁷⁹. O Departamento 01 - como demonstra a proporção dos docentes de piano em relação ao conjunto - é, pois, na prática, um departamento que tende a representar os interesses do curso de piano. Por outro lado, é inegável a força política e demagógica que esse mesmo curso pode exercer através de seu alto número de alunos e de professores, de sua vasta representação na vida cultural da cidade e da grande quantidade de instrumentos distribuídos nas salas de concerto, restaurantes e residências. O curso de piano representa um elo forte dentro da corrente universitária, e como tal é capaz de fornecer guarida ao curso de órgão, conferindo-lhe um ar de distinção e competência por sua existência dentro do Departamento.

É possível que a discussão sobre a ênfase dada ao piano nos concursos de THE possa parecer pouco proveitosa quando se observa que há seis anos²⁸⁰ não se faculta o acesso ao curso de órgão por meio de um programa pianístico. Contudo, esse mesmo tópico se manifestou em muitos depoimentos que recolhi. Não foram poucos os colaboradores que se expressaram claramente acerca da ascendência técnica do piano sobre o órgão, o que será discutido mais adiante, na seção 6.3.1.

²⁷⁹ Já à época do Conservatório Imperial, o curso de piano havia adquirido importância devido ao grande número de alunos que atendia. Embora tivesse sido criado em 1873, isto é, 25 anos após o estabelecimento da Instituição, a demanda pelo curso de piano, a partir de 1875 superou a do curso de canto, que, até então, se constituía “a principal opção dos alunos do Conservatório [...] fato que se estende pela última década de funcionamento do estabelecimento”. (AUGUSTO, 2010, p. 86). A cadeira de “Contraponto, regras de acompanhar o órgão” esteve presente desde a instituição do Conservatório, não obstante a utilização do instrumento se desse pela “característica que o instrumento possui de sustentar o canto e marcar a harmonia da obra. O órgão funcionava como ferramenta nas aulas teóricas ao contrário da cadeira de rudimentos (*sic*) que foi anexada ao canto, – mas não se pode afirmar que o seu ensino estivesse voltado exclusivamente para essa função já que existe indicação de que Julio José Nunes aluno do Conservatório era organista, e é possível encontrar o requerimento em que pede para ser nomeado como organista na Capela Imperial em 1872” (GIROTTI, 2007, p. 196). Ainda de acordo com os dados que Augusto (2010) oferece, a procura de alunos pelo curso de piano superou a dos interessados ao curso de Regras de acompanhamento ao órgão. Com a República, o Conservatório Imperial deu lugar ao Instituto de Música que, desde sua instalação, a julgar pela distribuição de vagas, permitiu supor uma demanda substancialmente maior ao curso de piano que ao de órgão. Em 1889, ano da criação do Instituto, nenhum professor de órgão foi nomeado, embora houvesse uma vaga para ser ocupada. No caso do curso de piano, que tinha a oferta de quatro vagas, foi instituído, nesta ocasião, apenas um professor. No ano seguinte, em 1890, o quadro de professores de piano foi completado com a nomeação de mais três professores, e também a de órgão, com a contratação de um professor, Émile Lambert. Contudo, não obstante o Instituto tivesse, nesse ano, adquirido um instrumento de tubos, este só veio a ter montado em 1892 (PEREIRA, 2007).

²⁸⁰ Incluo, nessa contagem, o THE referente ao ano de 2014, de acordo com o que informa o site da UFRJ.

Além do programa requerido pelo THE, aparatos formais do curso oferecido pela Escola de Música merecem ser discutidos devido à sua vinculação com a situação que se instala, hoje, nas igrejas.

6.1.2 O programa do curso de órgão e a grade curricular

A grade curricular representa o conjunto das disciplinas que o aluno necessita cursar a fim de obter a titulação almejada que, no caso do curso da Escola de Música da UFRJ, é a de bacharel em órgão. O programa de órgão contém as obras que o aluno deve executar durante o curso mostrando sua distribuição pelos períodos. Tanto o programa do curso quanto a grade de disciplinas permitem antever o perfil do organista que a Instituição espera titular. O quadro 3 apresenta o programa exigido por aquela entidade.

Quadro 3: Distribuição semestral das obras obrigatórias a serem executadas durante o curso de órgão (bacharelato), na Escola de Música da UFRJ.

PERÍODO	J.S.BACH	Escolas Séc.XVII/XVIII (Alemanha do Norte, do Sul e Áustria)	Escolas Séc.XVII/XVIII (Itália, França, Inglaterra e Península Ibérica)	CÉSAR FRANCK	ESCOLAS DO SÉCULO XIX	ESCOLAS DOS SÉCULOS XX/XXI	BRASILEIROS (AUTORES NACIONAIS)
I	Prelúdio e Fuga (do Período Juvenil), Prelúdio Coral	1 Peça Livre Escolha		1 Peça Livre Escolha	1 Livre Escolha	ou 1 Livre Escolha	
II	Prelúdio e Fuga (do Período Juvenil), Prelúdio Coral		1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha			1 Peça Livre Escolha
III	Prelúdio e Fuga (do Período Juvenil), Prelúdio Coral	1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha		1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha	
IV	Prelúdio (ou Toccata ou Passacaglia) e Fuga (do Período Intermediário) ou Concerto (Bach-Vivaldi ou outros), Prelúdio Coral	1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha			1 Peça Livre Escolha
V	Prelúdio (ou Toccata ou Passacaglia) e Fuga (do Período Intermediário) ou Concerto (Bach-Vivaldi ou outros) e Três Corais do Orgelbüchlein		1 Peça Livre Escolha		1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha	
VI	Prelúdio (ou Toccata ou Passacaglia) e Fuga (do Período Intermediário) e Três Corais do Orgelbüchlein		1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha		1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha
VII	Prelúdio e Fuga (do Período Final), Três Prelúdios Corais (Grandes) ou Trio-Sonata Completo	1 Peça Livre Escolha			1 Peça Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha	
VIII	Prelúdio e Fuga (do Período Final), Prelúdio Coral (Grande) ou Trio	1 Livre Escolha	ou 1 Livre Escolha	1 Peça Livre Escolha	1 Livre Escolha	ou 1 Livre Escolha	ou 1 Livre Escolha

As obras que foram compostas durante o Barroco ocupam um lugar de destaque nessa grade: bem mais do que a metade do programa, se levarmos em conta que os itens referentes a “Bach” apontam, em cada período, a mais de uma obra. Essa característica se mostra ainda mais relevante quando se observa que à injunção bastante detalhada das obras de Bach a serem executadas, se contrapõe a instrução de “livre escolha” aos demais requisitos.

A ênfase que se observa à execução do repertório Barroco complementa, por um lado, os comentários feitos anteriormente sobre a legitimação do piano no THE. A afinidade do

órgão com o período Barroco que o programa do curso agrega valor ao estranhamento da importância dada pelo programa do THE ao piano. O enfoque acentuado conferido a essa estética musical é referência a um passado onde o órgão, cravo, espineta e virginal compartilhavam composições, artefatos de teclado onde os instrumentistas exibiam suas habilidades. Mas o programa também exige, em menor grau, obras do Romantismo, período em que a literatura organística foi muito influenciada pela escrita pianística. Nesse caso, e, ao contrário do que ocorre no item “Bach”, a grade programática é pouco específica acerca do grau de dificuldade e o tipo de destreza que deve ser priorizado. A exceção fica por conta das obras para órgão de Cesar Franck²⁸¹ cuja execução demanda algo da técnica pianística, o que se evidencia tanto pelas características da escrita digital como também pela prescindibilidade de uma técnica de pedal importante.

A formação que as disciplinas propostas pela grade curricular anuncia (apresentada em duas versões no quadro 4) colabora para a coerência interna do curso, reforçando os valores que as obras de órgão, determinadas pelo programa, prescreve. Pela observação do programa em quaisquer das versões aqui apresentadas, evidencia-se a importância outorgada à tradição europeia. Essa é uma ênfase que se manifesta tanto pelo repertório - à exceção da exigência da execução de uma obra brasileira²⁸² - como pelas disciplinas, muitas delas voltadas para temas correlatos ao período Barroco. Grade curricular e o programa do curso operam de forma sintônica, tomando parte em um processo de retroalimentação mútua.

²⁸¹ O programa, embora não especifique, faz referência às doze obras Cesar Franck que definem de forma importante seu legado para a literatura organística. As obras que formam a literatura de Franck para órgão são: *Les Six Pièces* op. 16-21 (*Fantaisie en ut*, *Grande Pièce symphonique*, *Prélude, fugue et variation*, *Pastorale*, *Prière*), estas compostas entre 1859 a 1863; *Les Trois Pièces* (*Fantaisie en la majeur*, *Cantabile*, *Pièce héroïque*), compostas em 1878 e *Les Trois Chorals* (*Premier Choral en mi majeur*, *Deuxième Choral en si mineur* e *Troisième choral en la mineur*), compostos em 1890.

²⁸² Gostaria de ressaltar que a distinção que faço à obra brasileira para órgão ocorre por uma questão burocrática visto que, em primeiro lugar, as composições nacionais dedicadas ao instrumento são escassas. Em segundo lugar, as existentes buscam reproduzir, em grande medida, os parâmetros europeus.

Quadro 4: Duas versões da grade curricular do curso de bacharel em órgão da UFRJ

Período	Grade Curricular - 1998/1 a 2008/2	Grade Curricular - 2009/1 a 999/9 ²⁸³
I	Órgão I	Órgão I
	Prática Organística I	Prática Organística I
	Percepção Musical I	Percepção Musical I
	Canto Coral I	Canto Coral I
	Harmonia e Morfologia I	Atividades Acadêmicas Grupo Harmonia*
	História da Arte Integrada à Música	Atividades Acadêmicas Grupo História**
	Piano para organistas I	Atividades Acadêmicas optativas de livre escolha
II	Órgão II	Órgão II
	Prática Organística II	Prática Organística II
	Percepção Musical II	Percepção Musical II
	Canto Coral I I	Canto Coral II
	Harmonia e Morfologia II	Atividades Acadêmicas Grupo Harmonia*
	História da Música I	Atividades Acadêmicas Grupo História**
	Piano para Organistas II	Atividades acadêmicas optativas de livre escolha
III	Órgão III	Órgão III
	Prática Organística III	Prática Organística III
	Percepção Musical III	Percepção Musical II
	Canto Coral III	Canto Coral III
	Harmonia e Morfologia III	Prática de Baixo Contínuo I
	Polifonia I	Atividades Acadêmicas Grupo Análise***
	História da Música II	Atividades Acadêmicas Grupo História**
	Piano para Organistas III	Atividades Acadêmicas optativas de livre escolha
IV	Órgão IV	Órgão IV
	Prática Organística IV	Prática Organística IV
	Percepção Musical IV	Percepção Musical IV
	Canto Coral IV	Canto Coral IV
	Harmonia e Morfologia IV	Prática de Baixo Contínuo II
	Polifonia II	Atividades Acadêmicas Grupo Análise***
	História da Música III	Atividades Acadêmicas Grupo História**
	Piano para Organistas IV	Atividades Acadêmicas optativas de livre escolha
V	Órgão V	Órgão V
	Prática Organística V	Prática Organística V
	Polifonia III	Contraponto Básico I
	Harmonia e Morfologia V	Canto Coral V
	História da Música IV	Atividades Acadêmicas optativas de livre escolha
	Piano para organistas V	
	Prática de Baixo Contínuo I	
VI	Órgão VI	Órgão VI
	Prática Organística VI	Prática Organística VI
	Polifonia IV	Contraponto Básico II
	Piano para organistas VI	Canto Coral VI
	Prática de Baixo Contínuo II	Atividades Acadêmicas optativas de livre

²⁸³ Essa grade curricular é a que vigora hoje em dia.

		escolha
	Harmonia e Morfologia VI	
	Atividades acadêmicas optativas	
VII	Órgão VII	Órgão VII
	Recital de Formatura	Recital de Formatura
	Polifonia V	Atividades Acadêmicas de livre escolha
	Piano para organistas VII	
	Prática de Baixo Contínuo III	
	Estética Musical I	
VIII	Órgão VIII	Órgão VIII
	Piano para organistas VIII	Atividades Acadêmicas de livre escolha
	Prática de Baixo Contínuo IV	
	Estética Musical II	
* Grupo Harmonia: Harmonia Vocal-Instrumental I e II; Harmonia Funcional I, II, III e IV; Harmonia Funcional I, II, III e IV; Análise Harmônica IV ** Grupo História: História da Arte Integ a Musica; História da Música I, II, III e IV; Música Brasileira I e II *** Grupo Análise: Formas Musicais I, II, III e IV Análise Harmônica I, II e III		

A constatação da correspondência entre esses instrumentos burocráticos institucionais por certo não deveria se mostrar como surpreendente. O curso de órgão não foge ao seu caráter reprodutor e como tal busca a imposição de referentes culturais dos grupos dominantes ao conjunto da sociedade. Bourdieu (BOURDIEU e PASSERON, 1975) afirma que as relações de poder, presentes nas sociedades humanas, contêm, inevitavelmente, uma dimensão da violência simbólica. O trabalho pedagógico é orientado para a interiorização de um arbitrário cultural que reclama a formação de um *habitus* cuja aquisição seja capaz de contribuir na distinção dos agentes dentro do campo organístico.

Pode-se dizer, diante disso, que a situação do aluno ou do candidato a aluno que busca o curso universitário de órgão parece um tanto complexa. É que o aluno ingressa trazendo um vasto cabedal de conhecimentos organísticos adquiridos em sua formação social. Estes conhecimentos remetem a sonoridades, repertórios e mesmo a instrumentos que se distanciam daqueles que a Academia legitima. O instrumento pivô na composição do significado do mundo organístico do aluno que ingressa ao estudo do órgão erudito é o órgão eletrônico, artefato do cotidiano da população carioca e que se conforma como parte capital do processo de escolha do instrumento. Nesse sentido, não seria exagero afirmar que existem dois tipos de órgão, um litúrgico e um acadêmico. E, tão logo ingresse no corpo discente da academia o aluno se defrontará com uma variação conceitual construída a partir de um discurso que preconiza a incompatibilidade entre o acadêmico e o litúrgico, o erudito e o vulgar.

A legitimação que a titulação oferecida pela instituição garante ao aluno parece insuficiente fora do círculo de competência dentro do qual foi criado: na prática religiosa, o

reconhecimento acadêmico vem se mostrando um atributo supérfluo. É visível o descompasso entre os objetivos que a formação acadêmica pretende alcançar e as habilidades requeridas pelas instituições religiosas como indispensáveis a um organista. Essa é uma situação digna de nota, considerando que os espaços eclesiais constituem o principal destino profissional dos organistas diplomados pela Academia.

6.2 Múltiplas habilidades: particularidades do ofício de organista

É raro que os organistas possuam vínculos empregatícios com as igrejas. A maioria deles trabalha como voluntário e, quando recebe remuneração, esta se faz em forma de cachê avulso, como é o que costuma acontecer em serviços especiais, ou, ainda na chamada “ajuda de custo”. Além disso, existem os organistas eventuais que exercem a função em determinadas circunstâncias embora atuem prioritariamente como pianistas ou como regentes com alguma experiência pianística. O mesmo pode ocorrer com outros agentes, como é o caso de padres que operam, por vezes, como organistas nos serviços religiosos.

Não é raro que os organistas atuem em diversas igrejas, ainda que possam exercer suas atividades mais continuamente em uma instituição específica. Essa condição reveste a atividade de um caráter itinerante, motivo pelo qual é possível inferir que o ambiente de atuação do organista apresenta características bastante variadas. A diversidade que cerca a atividade organística no âmbito religioso faz pensar em vários tipos de competências.

No decurso de sua atividade, o organista precisa lidar com diversos artefatos sonoros. Essas diferenças não devem ser consideradas a partir de categorias classificatórias fixas. Entender a multiplicidade dos instrumentos a partir de nomes que costumeiramente se aplicam aos artefatos deixa pouca margem à compreensão do que vem a ser o cotidiano que o organista encontra e ao qual ele tem que se adaptar. Para tornar mais claro este ponto de vista, cito o caso dos instrumentos que costumam ser nomeados genericamente de “teclados”. Assim sendo, ainda que os organistas, em sua itinerância laboral, façam uso desses artefatos, isso não constitui, necessariamente, em um indicador facilitador proveniente da familiaridade com o instrumento. Existem muitos tipos de sintetizadores, dos mais simples aos mais complexos, sendo que os artefatos menos complicados, ainda sim, dependem de competência técnica para sua utilização. Há que se lembrar que uma das características físicas dos sintetizadores, é a relação inversamente proporcional entre seu tamanho reduzido e a quantidade de recursos que possui. Isso fica mais acentuado quando se coloca o instrumento em perspectiva com outros instrumentos de teclado. Botões de comando acumulam múltiplas

funções. Os sintetizadores podem parecer pequenos, porém são artefatos de uso complexo, e seu máximo aproveitamento depende de treinamento específico para sua utilização. Descobrir o que se deve pressionar nesses instrumentos a fim de atingir um determinado objetivo sonoro pode se transformar em uma tarefa bastante complicada. Além disso, não é raro acontecer, em meio da apresentação musical, que um organista, pouco familiarizado com o instrumento, pressione inadvertidamente um comando, fazendo disparar elementos sonoros alheios ao que se pretende. Isso também se aplica aos órgãos eletrônicos mais antigos do tipo espineta (figura 14) que têm muitos comandos para ritmo e outros sons. Também é comum haver “acidentes” quando um movimento equivocado deflagra a sonorização de efeitos sonoros ou ritmos no meio da celebração de uma cerimônia religiosa.

Outra particularidade dos sintetizadores é a relativa falta de controle que os organistas têm sobre o volume do som que produzem. O som dos sintetizadores é amplificado fora do instrumento, em caixas amplificadoras. Algumas vezes estes artefatos ficam ao alcance do controle do organista, embora isso esteja se tornando raro. Atualmente, o que vem acontecendo é que os instrumentos ficam ligados diretamente na mesa de som, portanto, fora do alcance da intervenção do instrumentista. Nesse caso, o volume e a equalização do som do sintetizador deixam de ser tarefa exclusiva do organista, o que pode acarretar algumas situações indesejadas. Nem sempre o que se combina antes do evento, quando “se passa o som”, é o que se concretiza na vigência do serviço religioso. Nem sempre as percepções sensoriais e estéticas coincidem, de forma que o que é adequado para o organista pode não ser para o técnico de som, e vice-versa. Esse descompasso pode se manifestar a partir da percepção do organista ou do pessoal da mesa de som. Se o organista não estiver satisfeito com o som, ele tem pouco ou nada a fazer. Caso ocorra o contrário, e muitas vezes é o que acontece, os técnicos do som fazem os ajustes de acordo com sua perspectiva durante o andamento do serviço religioso, a despeito do combinado.

Os diferentes rituais, liturgias e costumes das igrejas também tomam parte no multifacetado quadro de fatores conformadores do cotidiano laboral com que o organista se defronta. Não raro, ele encontra gostos e usos consolidados nas igrejas que comparece para tocar de forma que, às vezes, precisa descobrir o que ali se costuma fazer. Isso é mais comum quando o trabalho é de substituição. Os músicos ou o pessoal da igreja com quem o organista tem que lidar já têm um hábito sonoro estabelecido, o que afeta a expectativa que se tem do trabalho a ser realizado. A probabilidade de se atender a esse tipo de exigência é pequena gerando, por vezes, stress. Algumas vezes, a demanda é expressada com adjetivos vagos, como “o som não é assim tão estridente”, “esse som está esquisito”, e assim por diante.

Há, ainda, as questões que envolvem o repertório desde o ponto de vista da quantidade e da qualidade da competência necessária à sua execução. Ao organista pode ser requisitado o acompanhamento de cânticos, músicas que nem sempre foram transcritas para o papel. E quando isso ocorre, na maioria das vezes, existe apenas uma linha melódica cifrada ou, ainda, apenas as cifras com colocadas sobre a letra da música. (exemplo musical 9).

JESUS É O REI DA GLÓRIA

TRANSC. PAULO QUEIROZ JR. DANIEL DE SOUZA

5

9

13

17

TODO PODER TE FOI DADO NO CÉU E NA TERRA

TODO PODER TE FOI DA... DO

DEUS, O PAI TE EXAL - TÓU SOBRE TODAS AS COI -

Exemplo musical 9: Cântico cifrado: “Jesus é o rei da glória”. Transcrição Paulo Queiroz Júnior²⁸⁴.

O mesmo ocorre com as partituras de casamento, que, além de constarem de melodias cifradas (exemplo musical 10) também podem ser adaptações e transcrições para piano de obras conhecidas do repertório erudito (exemplos musicais 11 e 12).

²⁸⁴ A quem muito agradeço pela gentileza.

Órgão = Enfance et maturité' =

Exemplo musical 10: Partitura manuscrita de *Enfance et Maturité*,
arranjo de Murilo Loures²⁸⁵.

Sobre a atuação do organista nas cerimônias de casamento, Heitor diz: “Você, quando vai tocar no casamento, você tá preso ao repertório que a noiva te pede. Então, às vezes ela pede coisas que não foram feitas prá órgão e você vai ter que tocar no órgão e você vai ter de transformar aquilo numa música de órgão”. Esse comentário aborda uma questão de fundamental importância na prática religiosa organística, uma vez que é raro encontrar um acompanhamento que tenha sido concebido especificamente para órgão. Quando isso acontece, ou seja, quando o compositor definiu explicitamente o órgão como instrumento a ser utilizado, a escrita costuma primar pela abundância de notas longas. O exemplo musical 13 demonstra esse ponto de vista, e reforça a ideia de um padrão distintivo entre a escrita para piano e a para órgão.

²⁸⁵ Cópia cedida por Denise Prestes, a quem agradeço a gentileza.

WEDDING MARCH
from "A Midsummer Night's Dream"

FELIX MENDELSSOHN

Allegro maestoso

with Pedal

© Copyright MCMLXXII by ASHLEY PUBLICATIONS, INC., Carlisle, New Jersey 07012
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved, including Public Performance for Profit

DÉCIMA OITAVA VARIAÇÃO
(Resposta sobre "Um Tema de Paganini")

S. RACHMANINOFF

Andante cantabile

mf

dim.

cresc.

© Copyright © 1928 by CHAS. FOLEY & NEW YORK
TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS - All rights reserved

Exemplo musical 11: *Wedding March* ("Marcha Nupcial") de F. Mendelssohn para piano. Fonte: USA: Ashley Publications, Inc, 1972).

Exemplo musical 12: "Décima Oitava Variação" de S. Rachmaninoff. Fonte: Charles Foley, New York. Editores/Irmãos Vitale S/A, ind. e Comércio, São Paulo e Rio de Janeiro

Se Meu Povo Orar

Words transcribed from II Chronicles 7:14 "If My People Will Pray" Music by: JIMMY OWENS

Piano

Organ

mf

cresc

mp

cresc

Exemplo musical 13: Partitura com acompanhamento diferenciado para órgão e piano do hino evangélico: "Se meu povo orar", letra e música de Jimmy Owens (Fonte: EUA: Lexicon).

Essa forma de escrita parece condizer com o que Danilo entende como sendo uma das principais funções que o instrumento deve desempenhar na igreja:

Danilo: O órgão é um instrumento maravilhoso que, na minha opinião, possui a habilidade de transmitir o som “divino” (...) ao ouvinte. Para mim o órgão é o instrumento ideal para trazer paz e tranquilidade ao coração das pessoas [...]. Eu digo que é “divino” porque ele me proporciona o mesmo efeito que a natureza em um dia bonito. [...] Se eu posso me sentar em uma igreja, meditar e sentir essa paz interior enquanto escuto o órgão [...] isso é “som divino”²⁸⁶ (grifos do autor).

Alberto, enquanto me conta como desempenha seu ofício na igreja é bem claro ao proceder essa diferenciação. Ele enumera os momentos em que atua dizendo que acompanha o coro, toca o prelúdio, o hino e a parte dos cânticos.

Domitila: Cântico também? Com cifra?

Alberto: É, com cifra [...] e também do hinário [...] É bem misto, né, esse culto matutino. Eu toco no órgão, mas quando é cifra eu toco no piano. Eu não gosto de tocar “corinho”²⁸⁷ no órgão.

Domitila: Mas é porque você não quer ou porque eles pedem.

Alberto: É porque eu prefiro.

Domitila: Você não gosta de tocar por que corinho no órgão?

Alberto: Porque no piano é mais.... como é que se diz... é mais livre, né? Não é aquele som parado, tem mais ritmo. Você toca um corinho mais ritmado no piano do que no órgão. Apesar de que... sei lá... é questão de gosto mesmo, não é?

Domitila: Mas lá alguém toca corinho no órgão?

Alberto: Que eu saiba não, não conheço ninguém.

Domitila: Quer dizer então que você toca no piano porque você sente mais liberdade, é isso? Se sente mais à vontade?

Alberto: É uma questão de ritmo, a batida [...]. Eu acho que fica melhor a sonoridade. O órgão eu uso mais para prelúdio, poslúdio, ou então os hinos. Até mesmo o hino do hinário [...] alguns eu toco no piano. [...]

Domitila: Mas por que o hino você toca no piano?

Alberto: depende do hino, depende da ritmia (*sic*) da música. Por exemplo, no hino com notas muito paradas eu toco no órgão, notas muito assim muito quadrado.

Domitila: Dá um exemplo de um que você não toca no órgão, um hino que você prefere tocar no piano

Alberto: [...] Firme nas promessas. [exemplo musical 14] Hinos rápidos em geral. *Allegro. Moderado* eu toco mais no órgão [cantarola o hino do exemplo musical 15] é andante, né?

²⁸⁶ O depoimento de Danilo foi enviado por email.

²⁸⁷ Este era nome dado há alguns anos atrás aos hoje denominados cânticos.

VIDA CRISTÃ, FÉ E CONFIANÇA

Firme nas promessas

344

*"Retenhamos inabalável a confissão da nossa esperança, porque fiel é
aquele que fez a promessa"*
(Hb 10.23).

1. Fir-me nas pro-mes-sas do meu Sal-va-dor, can - ta - rei lou-vo-res ao meu Cri - a - dor.
2. Fir-me nas pro-mes-sas, que não vão fa-lhar, ven-ço as tem-pes-ta-des do re - vol-to mar;
3. Fir-me nas pro-mes-sas de Je - sus, Se-nhor, sou a - gra-de-ci-do pe-lo seu fa-vor.

Exemplo musical 14: Hino 344 do Hinário para o Culto Cristão: “Firme nas promessas”.
(Fonte: Rio de Janeiro: JUERP, 1995).

IGREJA, CEIA DO SENHOR

Pão da vida

516

*"Declarou-lhes Jesus: Eu sou o pão da vida; aquele que vem a mim,
de modo algum terá fome, e quem crê em mim jamais terá sede"*
(Jo 6.35).

1. Pão da vi - da, pão de Deus, pão ce - les - te é meu Je - sus;
2. San - gue que Je - sus ver - teu dá per - dão, é e - fi - caz;
3. Vem, Je - sus, me a - ben - ço - ar. En - che - me de ti, Se - nhor,

Exemplo musical 15: Hino 516 do Hinário para o Culto Cristão: “Pão da vida”. (Fonte: Rio de Janeiro: JUERP, 1995).

Uma das principais tarefas do organista na igreja envolve o trabalho com coros: acompanhamento e, não raro, a própria regência. Em geral, o acompanhamento coral se dá pela utilização da leitura de partituras. Existem muitos tipos de coros, considerando-se as características de sua formação - misto, feminino, masculino, crianças, jovens. Mas esses grupos vocais também se distinguem quanto ao tipo de repertório que elegem, o que nem sempre é claramente anunciado. O gênero de música que se canta pode variar muito, e, como consequência, o acompanhamento que se faz necessário, também. Prevalece, entretanto, o que

já foi assinalado antes: que obras cujo acompanhamento foi pensado especialmente para órgão são muito raras, e, quando isso ocorre, o ritmo é definido por notas longas.

De forma geral, quando se trata de acompanhamento coral, o que predomina são as partituras para piano. É muito comum que se utilizem as chamadas reduções feitas para este instrumento. Esse procedimento nada mais é do que um arranjo para piano de uma partitura concebida para ser executada originalmente por outros instrumentos. O ponto principal a ser ressaltado, nesse caso, é que a redução é realizada respeitando os recursos idiomáticos e técnicos do piano objetivando encontrar a melhor forma de resolução daquilo que foi proposto originalmente pelo compositor. A fim de tornar mais claro este ponto de vista, estabeleço, a seguir, uma comparação entre três formas de escrita dos primeiros compassos da introdução da obra conhecida em português como “Jesus, alegria dos homens”. A primeira delas é uma transcrição que faz parte da coletânea intitulada “Os Céus Proclamam”, publicada entre 1958 e 1971 que hoje em dia ainda é muito utilizada, especialmente nas igrejas protestantes, (exemplo musical 16). Nesse exemplo, o acompanhamento, com características puramente pianísticas, está designado também ao órgão. Observe-se que a cópia aqui utilizada não se encontra em boas condições. Contudo, optei por mantê-la, posto que permite que se visualize o que provavelmente se constituiu um recurso para contornar dificuldades de leitura dos acompanhadores: acima da partitura foram marcadas as cifras representativas das harmonias da obra.

127. JESUS, ALEGRIA DOS HOMENS
(JESUS BLEIBET MEINE FREUDE)

Melódia do Coral: "Werde Munter, Mein Gemüthe"
de J. Schop. 1642
J. S. BACH (1685-1750)
CORAL DA CANTATA 147

MARTIN JAHN, 1661
Trad. J. W. FAUSTINI, 1960

PIANO
OU
ÓRGÃO

Exemplo musical 16: Transcrição para piano de “Jesus, alegria dos homens”, de J. S. Bach.
Fonte: “Os céus proclamam”, volume IV. Coletânea de hinos por João Wilson Faustini, Editora Redijo, 1961

Dentre as características que considero como pianísticas presentes neste exemplo destaco a forma de escrita do que deve ser executado pela mão esquerda: acordes com intervalos de grande amplitude intervalar. Possua o instrumentista uma mão grande o suficiente ou não para a execução desses intervalos, um recurso que se costuma empregar é o do arpejamento dos acordes. Eis uma solução que faz sentido quando o instrumento utilizado é o piano, onde, as notas, quando são abandonadas, continuam a soar, seja porque as cordas continuam vibrando, seja por causa da utilização do pedal de sustentação²⁸⁸. Se no piano, as notas do acorde, ainda que arpejado, continuam sendo ouvidas após sua soltura, no órgão, isso não ocorre²⁸⁹. Assim sendo, nesse instrumento, o arpejamento necessário à execução do que vem grafado não produziria um resultado sonoro satisfatório.

Ainda nesse exemplo, tanto a harmonia quanto a produção dos graves (baixos) ficam a cargo da mão esquerda, enquanto a mão direita se incumba do que se costuma chamar de “melodia”. No piano, os desníveis de volume em favor dos graves que esse tipo de escrita proporciona são contornados, por assim dizer, pela possibilidade que o pianista tem de imprimir mais ou menos força às teclas. No órgão, tal recurso, via de regra, está indisponível²⁹⁰, dado que o instrumento se caracteriza por um som contínuo, sem decaimento²⁹¹. Tendo em vista esses fatores, a execução ao órgão da partitura apresentada no exemplo 15 provocaria importante descompensação dos níveis sonoros esperados.

A explicação desse tópico se complementa pela observação e comparação do exemplo musical 16 com os outros dois reproduzidos a seguir (exemplos musicais 17 e 18). São duas propostas. A primeira (exemplo musical 17), uma transcrição facilitada para piano feita por William Wallace²⁹², mas que considero bastante apropriada para execução em um órgão de um teclado e sem pedaleira. A segunda (exemplo musical 17) é um arranjo feito por Maurice Duruflé²⁹³, destinado explicitamente²⁹⁴ para órgão com pedaleira e três teclados.

²⁸⁸ Ao acionar uma tecla no piano, um martelo golpeia a corda correspondente. Imediatamente a isso, um feltro vem diminuir a vibração. Além disso, tão logo a tecla é liberada, um dispositivo chamado “abafador” encosta na corda fazendo com que esta pare de vibrar, e, por conseguinte de soar. O pedal de sustentação é um recurso que interrompe a ação dos abafadores, fazendo que a corda permaneça vibrando até o decaimento do som.

²⁸⁹ Descontados os efeitos da reverberação, presentes em alguns templos religiosos.

²⁹⁰ A diferenciação da qualidade e da quantidade sonora pode ser adquirida, no órgão, pela utilização de dois manuais diferentes. O recurso será mencionado mais adiante dentro do contexto que aqui se discute.

²⁹¹ Há que se fazer aqui uma ressalva pois, existem órgãos que são acompanhados por um recurso denominado “toque sensitivo” (*sensitive touch*). Sua utilização possibilita que o instrumento responda ao toque de forma semelhante ao que o ocorre no piano.

²⁹² William Wallace é norte-americano, graduado em bioquímica e ciência da computação. Segundo afirma em seu website (www.easybyte.org) ele faz arranjos de música como passatempo.

²⁹³ Organista, compositor e pedagogo francês do século XX.

²⁹⁴ Essa especificação se torna patente pela definição clara da reginação desejada pelo arranjador.

Jesu, Joy of Man's Desiring

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Arranged William Wallace

Copyright © 2006



Exemplo musical 17: Arranjo facilitado para piano de “Jesu, joy of man’s desiring”, de J. S. Bach. (“Jesus Alegria dos Homens”) feito por William Wallace. Disponível em: <http://www.easybyte.org/bachjesu/bachjesu5a.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2013.

A transcrição de Wallace (exemplo musical 17), ainda que muito simplória, funciona bem em um órgão de um teclado porque ao diminuir a quantidade de notas a serem executadas nos graves, torna possível que a linha executada pela mão direita se escute adequadamente.

Já no exemplo representado a seguir (exemplo musical 18), destaca-se, de imediato, a registoção²⁹⁵, sugerida, em detalhes, pelo arranjador. Cabe lembrar que o órgão é um instrumento cujo timbre está ligado à registoção utilizada e esta, por sua vez, depende tanto dos recursos que cada instrumento traz quanto da escolha que o organista faz. Pela registoção sugerida para este arranjo, Duruflé propôs uma sonoridade que respeita a distribuição sonora das vozes.

²⁹⁵ As registoções descritas nas colunas da esquerda e da direita se correspondem. A da direita é dada em francês e, de acordo com a Moderna Escola Francesa de Órgão enquanto que a da esquerda, dentro da terminologia inglesa e norte-americana. Ressalte-se que os dois casos não se constituem apenas a tradução dos termos, mas também são representativos dos órgãos que ambas Escolas representam.

CHORAL “Réjouis-toi, mon âme”¹

(Werde munter, mein Gemüthe)
Extrait de la Cantate N° 147

Transcription pour ORGUE
par MAURICE DURUFLÉ

J. S. BACH

Récit: Hautbois 8
Positif (expressif): Bourdons 16-8, Principal 8,
Prestant 4, Doublette 2, Plein jeu
(ou Bourdon 8, Salicional 8, Principal 8
si le Pos. n'est pas expressif)⁽²⁾
G^d Orgue: Bourdon 8
Pédale: Bourdons 16-8

Swell: Oboe 8'
Choir (expressive): Bourdons 16' 8', Principal 8',
octave 4', Fifteenth 2', Mixture
(or Bourdon 8', Salicional 8', Principal 8',
if choir is not expressive)⁽³⁾
Great: Bourdon 8'
Pedal: Bourdons 16' 8'



Exemplo musical 18: Extrato da transcrição para órgão de Maurice Duruflé de "Rejouis-Toi Mon Ame" ("Jesus Alegria dos Homens"). Fonte: Paris: Edições Alphonse Leduc, 1943.

O exemplo musical 19 mostra os primeiros compassos da transcrição que Mozart fez para órgão do Aleluia de Handel, onde o segundo e terceiros pentagramas - mão esquerda e pedal, respectivamente - são, praticamente, idênticos.



Exemplo musical 19: Transcrição para órgão feita por W. A. Mozart do “Aleluia”, do oratório “O Messias”, de G. F. Handel. Disponível em: <imslp.org>. Acesso em: 12 dez. 2013.

Este é um dos pontos que considero crucial na distinção entre piano e órgão, pois a inserção do terceiro sistema²⁹⁶ representa uma modificação das hierarquias dos planos sonoros. O pianista que inicia o aprendizado de órgão encontra uma grande dificuldade em reorganizar cognitivamente a função da mão esquerda no plano sonoro geral. Isso acontece porque a atividade pianística reserva à mão esquerda uma função crucial quanto à execução das notas mais graves. Proceder a essa desvinculação leva tempo, o pianista tende involuntariamente dobrar a mão esquerda com o pedal. A execução desse tipo de partitura

²⁹⁶ Esta é uma maneira muito utilizada de se aludir à presença da linha do pedal em uma partitura.

(exemplo musical 19) desconsidera o instrumento órgão em uma de suas principais vias de distinção.

O mesmo processo, de dobramento do baixo se observa na versão para organistas do Hinário 5 da Congregação Cristã do Brasil (CCB) com data de 2011. Conforme se pode observar a seguir, (exemplo musical 20), a terceira pauta do arranjo do hino não passa da repetição da nota grave da mão esquerda, eventualmente com algumas modificações de altura, pois, a maioria dos instrumentos disponíveis nas igrejas da CCB são órgãos eletrônicos com pedaleira de uma oitava²⁹⁷.

17 Ó Senhor, vem visitar-me

(♩ = 60 - 70)

1. O Se - nhor, vem vi - si - tar - me e a - lan - tar a mi - nha fé,
 2. O Je - sus, és mi - nha Sor - or, és a mi - nha Sal - va - ção;
 3. E ao fim sa - rei ci - to - so, pois Con - ti - go sa - ta - rei.

Eu de - se - jo con - se - rar - me es - can - çar, de Ti, mer - cê.
 Faz - me ir - me, faz - me for - te pa - ra Tu - a san - ta un - ção.
 No Teu rei - no glo - ri - o - so, fa - ce a fa - ce Te - ve - rei.

Exemplo musical 20. Hino da CCB adaptado por Amador Rubio²⁹⁸ para órgão espineta: “Ó Senhor, vem visitar-me” Fonte: “Hinos de súplicas e louvores a Deus”, livro 5. São Paulo, Distribuidora Congregação Cristã no Brasil, s/d.

Compare-se, para efeito de uma maior compreensão do assunto, os exemplos musicais 19 e 20 com a transcrição que Henry M. Dunham, fez para o Aleluia de Mozart, cujo excerto é apresentado a seguir, no exemplo musical 21.

²⁹⁷ Os exemplos musicais 2 e 3 também constituem adaptações para esse modelo de instrumento, cuja pedaleira tem a extensão de uma oitava.

²⁹⁸ Pastor da igreja Congregacional Cristã do Brasil (CCB), é pianista e também atua na área de vendas de instrumentos musicais eletrônicos há anos.

HALLELUJAH CHORUS.

Arranged for the Organ
by HENRY M. DUNHAM.

Allegro.

Handel.

Gt. Fall to 15th Cusp. to Sv.
Sv. Fall.
Ch. Fall.
Ped. 16 & 8 ft. (loud stops) Cusp. to
Ch. and Sv.

Copyright 1908 by M. B. SCHIRMER & CO.

Exemplo musical 21. Transcrição para órgão feita por Henry M. Dunham, do “Aleluia”, do oratório “O Messias”, de G. F. Handel, (retirada do “Organ transcriptions, church and recital use”). Disponível em: <imslp.org>. Acesso em: 12 dez. 2013.

Outro tipo de repertório coral cujo acompanhamento o organista precisa dar conta é o - erudito, ou seja, obras sacras compostas por compositores consagrados pelo campo artístico. Oratórios e Missas estão entre os mais comuns. Aqui sobejam as reduções feitas de acordo com a linguagem pianística. Mesmo se tratando de obras eruditas, encontrar uma composição que tenha o acompanhamento concebido originalmente para órgão denota uma situação excepcional. Quando a obra é do período Barroco, é possível que o compositor tenha provido uma parte para baixo contínuo que, de forma geral, não costuma ser utilizada nas igrejas durante os encontros preparatórios da obra. Ao organista que colabora nos ensaios costuma ser solicitado a execução das reduções, o que na maioria das vezes, se estende às apresentações.

Tomo como exemplo o coro *Cum santo spiritu*, da Missa em si menor de Bach (BWV 232). Seguem, abaixo, exemplos que apresentam alguns compassos dessa composição. No primeiro deles (exemplo musical 22), vê-se a partitura que Bach designou ao baixo contínuo.



Exemplo musical 22: Partitura para baixo contínuo de *Cum sancto spiritu*, da Missa em si menor de J. S. Bach, BWV 232, Coro 11 (compassos 15 a 18). Fonte: Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 6, Leipzig: Breitkopf & H^ortel, 1856, Julius Rietz, editor. Disponível em: <[imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor,_BWV_232_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Mass_in_B_minor,_BWV_232_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em: 9 dez. 2013.

Na orquestração dessa obra, Bach indicou a necessidade de 2 flautas, 2 oboés, fagote, 3 trompetes, violinos (I e II), viola, tímpano e cravo ou órgão (baixo contínuo), uma configuração que não é exclusiva da Missa, mas bastante peculiar à época. Não é fácil encontrar mão de obra tão qualificada nas igrejas de hoje. Quando se trata de uma apresentação especial, pode acontecer de músicos de outras procedências serem convidados a participar, voluntária ou profissionalmente. Esse é o caso das apresentações de cunho puramente artístico-erudito, sem fins religiosos, mas que se realizam dentro das igrejas. A situação mais frequente, porém, é a que acontece nos cultos ordinários, quando os coros selecionam peças avulsas de uma obra mais extensa para cantar durante a liturgia. Então, mais do que nunca, o acompanhamento é feito pelo organista que acaba utilizando a redução feita para piano. É de grande valia comparar, a título de ilustração, o teor das partituras designadas originalmente pelo compositor barroco ao tecladista (um organista que era também cravista e, vice-versa) com as reduções para piano produzidas posteriormente. Com essa finalidade, e ainda tomando como base o *Cum sancto spiritu*, da Missa de Bach, apresento o exemplo musical 23, que reproduz um trecho da redução para piano da referida obra. Os compassos apresentados, nesse caso, coincidem com os do exemplo anterior, (exemplo musical 22), a fim de facilitar a comparação.

Exemplo musical 23: Partitura para coro e redução para tecla de *Cum sancto spiritu*, da Missa em si menor de J.S. Bach, BWV 232, Coro 11, compassos 15 a 18. Edição Peters, redução para tecla de Gustav Rossler. Disponível em: <petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP86293-PMLP04197-bach-messa-h.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2013.

Como pretendi demonstrar, é grande o contingente de competências que podem ser exigidas ao organista atuante em igrejas e praticamente irrisório o número de alunos que acedem ao único curso oficial de órgão no Rio de Janeiro. Isto, por si só, já é um indicador da atual prescindibilidade dessa formação na constituição dos organistas que atuam nas igrejas. Há que se entender, então, quais são e como são adquiridas as competências que autorizam a atividade dos organistas à revelia da legitimação acadêmica. Interessa, de igual forma, conhecer a avaliação dos agentes quanto ao papel dos critérios acadêmicos empregados nesse processo.

6.3 O “organista” segundo os organistas

As duas primeiras seções desse capítulo mostraram o descompasso entre os preceitos acadêmicos, as necessidades da prática organística religiosa (6.1) e a diversidade de tarefas que demandam habilidades igualmente múltiplas (6.2). Nesta seção, importa compreender como se dá o processo de tornar-se organista de acordo com o que pensam alguns dos agentes que desta atividade participam.

Não obstante os critérios que a Academia institui, e, a despeito do que se demanda, na prática, são os organistas, os agentes que, em última instância, podem oferecer uma visão

dinâmica da atividade organística bem como de seus significados. Trata-se de uma acuidade que não tem a ver, necessariamente, com a confluência de opiniões, embora isso possa ocorrer. Em muitos casos, as definições que surgiram no decorrer da pesquisa estavam radicadas sobre a crítica da falta. No intuito de corroborar estes argumentos é que reproduzo uma das definições que recebi durante a pesquisa a qual considero muito expressiva, e afinada com a realidade carioca

Eu li uma coisa que achei muito legal. [...] valeu prá mim como uma lição de vida. Se você vai num lugar... a história conta que (inaudível) [alguém] foi numa loja e foi tão bem atendido, a pessoa soube ajudar, soube resolver... ele precisava de uma coisa estranha ... ele precisava de uma coisa e a pessoa disse “[...] isso aqui serve, ou vai servir bem para o senhor. Vamos ver aqui”.[...] A pessoa sai da loja satisfeita com o que quis. Ai quando ele vai dizer para outra pessoa sobre aquela pessoa que atendeu ele diz assim “eu acho que ele é gerente, ele deve ser alguma coisa grande lá dentro porque ele soube atender, ele disse onde estava tudo...”. Aí quando você vai saber ele não é o gerente. Ele simplesmente é um vendedor simpático, que foi útil, que conhecia as necessidades, conhecia bem a loja e soube levar a pessoa ao lugar exato. Então, esse moço aí ele se intitulou gerente? Não. Mas quem foi atendido foi tão bem atendido se sentiu tão bem... o problema dele foi resolvido. Ai ele viu aquele simples vendedor como se fosse o gerente da loja, senão o dono da loja. A mesma coisa eu acho que acontece nas igrejas. Não é que você seja organista, mas você funciona para aquele ambiente, você realiza as necessidades tão bem, tão bem que eu quero dizer: encaixa dentro das necessidades, que as pessoas vem ele (*sic*) como o dono da festa.

O autor do texto acima é Heitor, titulado pela Academia, e ocupa, há tempos, um lugar importante no âmbito organístico carioca - erudito e religioso - há tempos, o que torna o proferimento ainda mais interessante. A definição ressalta o lado informal do ofício, posto que a eficiência do organista depende de sua capacidade de reconhecer as necessidades para, então, saná-las (“conhecia as necessidades, conhecia bem a loja e soube levar a pessoa ao lugar exato”). Ocorre, aqui, uma ênfase quase que incondicional na demanda que se apresenta, de forma que o organista é aquele que “funciona para aquele ambiente” e que se “encaixa dentro das necessidades” que o espaço religioso entende como tal. Kerr, (2003) ao se perguntar sobre as justificativas para o estudo da atividade organística oferece uma definição que se coaduna com o depoimento anterior. Ela afirma que a atividade organística

é uma atividade peculiar no Brasil. Para exercê-la não é necessário treinamento musical formal. Basta ter uma grande boa vontade e a oportunidade quase sempre se apresenta. O organista pode ser considerado mais um músico prático cuja atividade poderia se relacionar, de certa maneira, com a dos músicos populares. (KERR, 2003, p.1)

Essa definição também revela a existência de uma prática organística que se organiza a despeito dos paradigmas que a Academia sustenta como necessários à formação do organista. A autora não entra em detalhes sobre a aplicação da expressão “músico popular” o que favorece a compreensão de que essa qualificação venha a se contrapor ao que ela denomina “treinamento musical formal”, conceito presente no início do enunciado. Talvez, ao mencionar o lado “popular” da prática organística Kerr esteja fazendo uma referência acerca da condição ardua aos propósitos ditados pela erudição pela qual a atividade de órgão se desenvolve nas igrejas.

Os depoimentos que recebi foram pródigos em demonstrar como os agentes entendem o processo de se tornar organista em uma igreja. Às vezes, isso se revelou diretamente durante as conversas, quando os colaboradores informavam sobre aspectos que consideravam importantes na constituição musical de um organista. Mas nem sempre foi assim. Em muitos casos, o entendimento de como opera o organista aconteceu justamente a partir da crítica manifestada pelas queixas sobre a ausência ou incipiência de uma formação acadêmica e sobre a deficiência dos padrões pelos quais a Academia trabalha. Em outras situações, a compreensão do ofício pôde ser inferida aplicando um raciocínio inverso ao que a própria crítica pretendeu eliminar: através da escuta da crítica sobre o que não deveria ser, muito da atividade organística pôde ser vislumbrado. Assim sendo, meus colaboradores definiram a prática tanto pelo que afirmaram que ela é - ou, pelo que deveria ser -, e tanto pelo que disseram que ela deveria não ser.

Por uma questão de clarificação do conteúdo e em benefício da argumentação, procurei agrupar os temas que surgiram e que considereí afetos ao assunto em tópicos gerais.

6.3.1 O papel da formação pianística

Tiago é de outro estado, mas está sempre presente nas redes sociais postando tópicos que dizem respeito à atividade organística erudita. É um dos raros organistas que atua regularmente em igreja que possui órgão de tubos. Estudou com vários professores particulares e frequentou cursos técnicos de órgão, adquirindo uma formação que ele definiu como sendo “sempre erudita”. Segundo ele, um organista precisa ter “intimidade com o instrumento”. Tiago explicou o uso dessa expressão, acrescentando que aprendeu a tocar

órgão “com o seguinte lema... se você não souber um pouquinho de piano... você não conseguirá entender o órgão²⁹⁹. Então, faz-se necessário ter baseamento (*sic*)”.

Tiago não está sozinho em seu pensamento. Há pouco tempo fui convidada para dar um concerto didático de órgão em um curso de música pertencente a uma instituição religiosa. Ao término do concerto, fui surpreendida pela intervenção de um dos dirigentes do evento que passou a discorrer publicamente sobre a importância do piano na formação do organista. Eu não havia mencionado o instrumento sequer uma única vez durante o concerto. O interlocutor, ainda que não direta ou intencionalmente, tomava minha participação no evento para difundir uma mensagem, que, a meu ver, era equivocada. Uma vez que minha presença ali tinha motivação didática, me senti completamente à vontade para discordar, usando um argumento simples: “se a aquisição da técnica pianística fosse fundamental para o aprendizado do órgão, Bach não poderia ter sido jamais organista”, disse. Embora eu credite a esse argumento um valor probatório importante na dissuasão das ideias defensoras da obrigatoriedade da formação pianística para o aprendizado do órgão, naquele momento, pelo menos aparentemente, o argumento não produziu o menor efeito. O interlocutor inquiriu sobre minha possível formação pianística: “mas você estudou piano antes de estudar órgão”. E, mesmo sabendo que a resposta à inquirição não significava, necessariamente, uma comprovação da subserviência da formação organística à aquisição dos códigos práticos pianísticos respondi, com poucas esperanças de ser ouvida que: “sim, mas poderia não ter estudado”.

Descobri, no decorrer desta pesquisa o que já deveria saber, que a vinculação do órgão ao piano está fixada dentro do imaginário de uma maneira notável. Recentemente, por ocasião dos festejos comemorativos das festas de fim de ano, em 2013, a Catedral de Mogi das Cruzes, São Paulo, anunciou a reativação de seu instrumento de tubos. O fato foi bastante noticiado pela internet. Um dos canais a divulgar o acontecimento foi o portal de notícias da Globo (www.g1.globo.com) que postou um vídeo (figura 30), cuja manchete era: “Missa do Galo na Catedral de Sant’Anna reinaugura órgão”³⁰⁰.

²⁹⁹ Essa conversa foi realizada via MSN, ou seja, mensagens instantâneas escritas. No original, Tiago grafou seu lema em maiúsculas, um recurso comumente utilizado para enfatizar um determinado trecho. Por uma questão de estética visual, optei por omitir o recurso no texto, motivo que justifica essa ressalva.

³⁰⁰ Disponível em: <g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2013/12/missa-do-galo-na-catedral-de-santanna-reinaugura-orgao.html>. Acesso em: 24 dez. 2013.



Figura 30: Quadro do vídeo “Órgão de 300 tubos da Matriz de Mogi das Cruzes foi restaurado e afinado para ser usado hoje”. Fonte: TvMogiNews. Disponível em: <www.dattv.com.br/index.php?video=47399&pag=>>. Acesso em: 24 dez. 2013. (1’36”)

O vídeo registra o depoimento do organeiro responsável pela reforma que fornece dados sobre o instrumento. O repórter, por sua vez, em off, anuncia que: “escondido dos olhares do público, no alto do balcão, a Catedral de Mogi das Cruzes guarda uma relíquia feita de madeira num trabalho quase artesanal. Parece um piano, mas é um órgão de tubos”. Durante grande parte do vídeo é possível ouvir o som, e, algumas vezes, ver o órgão em funcionamento. Sobre isso, o repórter diz:

Feliz mesmo quem ficou foi a Lúcia. É ela quem vai dar vida ao instrumento. Como pianista, Lúcia já tem mais de 15 anos de experiência, e diz que não tem muita diferença entre o piano e o órgão de tubos, mas sim, a emoção de tocar numa grande missa da igreja: “É uma emoção muito grande porque é um som muito lindo, né?, uma coisa inexplicável” [diz Lúcia].

Formas semelhantes de pensamento encontrei nos proferimentos de meus colaboradores:

Todo organista aqui no Brasil, geralmente, (na Europa, dizem que não é assim não), pra chegar ao órgão, geralmente, já passou pelo piano. O piano é a porta de entrada para o organista, embora digam que na Europa tem gente que já começa no órgão desde pequenininho (MILTON).

E, mais adiante, Milton continua dizendo que:

Como o órgão e o piano são instrumentos de teclado, a similaridade com o piano na questão do teclado - não na questão da produção de som, porque o órgão é um instrumento de sopros, né?, e o piano é percussão - mas eu

digo a similaridade do teclado ter as mesmas notas e tudo, faz com que muita gente do piano se ache com autoridade de tocar em órgão. [...] a similaridade entre o teclado do órgão e do piano com as notas na mesma posição - o Dó do piano é o Dó do órgão - isso faz com que os pianistas, as pessoas que estão voltadas para o instrumento piano, elas também se consideram (*sic*) com autoridade para tocarem (*sic*) instrumentos de teclado como cravo e órgão, [...] e a espineta também... Porque se é instrumento de teclado, e se eles conseguem obter as mesmas melodias num e no outro, não importa se eles conseguem explorar a reginação ou a pedaleira - isso aí, para eles fica sendo um mero aspecto secundário -, o objetivo é encher a missa de órgão porque o padre ou a pessoa pagou e quer. Eles precisam ganhar dinheiro também, todo mundo tem que ganhar dinheiro, infelizmente, a gente não sobrevive sem dinheiro. (MILTON).

Em outros casos, a associação entre os instrumentos passou de semelhança a pré-requisito. A técnica pianística e a fluência no piano se colocaram como condição ideal ao aprendizado do órgão. Pelo menos é o que Heitor parece sugerir quando diz que sem o estudo prévio de piano

não adianta, seus dedos não vão caminhar! [...] Hoje em dia você vê, nitidamente a diferença de quem toca piano. Você não precisa ter a sonoridade mais linda do mundo, mas você tem que ter a técnica, você tem que ter o desenvolvimento técnico prá tocar coisas do repertório organístico. [...] Você pode até começar a tocar órgão, enfim, mas você tem que ter a técnica do piano, você tem que ter os estudos das escalas (HEITOR)

Outro colaborador, Lúcio, graduado em órgão e que atua como organista em diversas igrejas, protestantes e católicas também se mostra favorável à aquisição da técnica pianística como base ao estudo de órgão:

Lúcio: As pessoas que não tocam piano, mas, que tocam teclado elas se dizem 'tecladistas'. Só que a pessoa que toca numa igreja que só tem órgão ela vai se dizer 'organista'.

Domitila: Não entendi o raciocínio [...].

Lúcio: [...] Normalmente, numa igreja que tem órgão, [...] acaba que as pessoas vão lá, mexer no órgão por curiosidade, gostam, e começam a tocar, estuda um pouco e já se intitulam...

Domitila: Mas isso também não é possível acontecer no piano?

Lúcio: É possível, mas, eu acho que é mais difícil... [...] A pessoa, normalmente, para ela chegar no órgão (*sic*) ela já passou pelo piano antes. Não? Acho tão difícil a pessoa ir para o órgão direto...

Domitila: Você acha necessário passar pelo piano?

Lúcio: Eu não acho necessário, não. E nem acho que seja natural, de repente. Mas eu acho que é bom. Não acho que seja necessário, mas, eu acho que faz

falta para um organista, ter [...] alguma coisa do piano. Dependendo do repertório, se você já tivesse tocado piano, por exemplo, ia ser bem mais fácil.

Domitila: Dependendo do repertório?

Lúcio: Dependendo do repertório.

Domitila: Prá qual repertório isso não seria necessário?

Lúcio: Pois é, eu não sei. De repente é necessário.

Domitila: É interessante. Isso eu não ouvi só de você. Mas é uma coisa interessante se a gente observar que o primeiro instrumento de teclado que existiu foi o órgão e os organistas existiam, existiram, muito antes do piano aparecer. Como é que isso aconteceu?

Nas entrevistas onde se abordou a ideia da prioridade da formação do piano sobre o estudo de órgão, questionei acerca da naturalização dessa sequência de conhecimentos. Inquiri aos colaboradores acerca da existência de uma possível hierarquia entre os instrumentos, mais especificamente, se eles creditavam que o órgão ocupava, nesse sentido, uma posição inferior ao piano. Tal condição não foi admitida, pelo menos objetivamente, em nenhum caso como verdadeira. Contudo, não obstante as negativas verbais, os raciocínios que se seguiram a este questionamento contribuíram para o aprofundamento da discussão. Foi assim, no caso da continuação da entrevista recém-relatada (acima), feita com Lúcio:

Domitila: [...] o órgão existia, existiu muito séculos antes do piano aparecer. [...] É certo que muitas pessoas aprenderam órgão sem estudar piano.

Lúcio: Com certeza!

Domitila: Então, existe alguma coisa que leva as pessoas acharem, com razão ou sem razão, não importa, hoje, que é necessário...

Lúcio: Talvez seja porque existam trilhares métodos para iniciar no piano e não tantos trilhares para se iniciar no órgão. Eu, pelo menos desconheço - até porque eu não dou aula de órgão - eu desconheço um material que você compre, um livro de órgão que venha: “Dó - esse e o Dó central, essa é a clave de Sol”. Existe isso prá pian..., prá órgão?

Domitila: Mas existia na época que o órgão foi criado?

Lúcio: Provavelmente!

Domitila: provavelmente não!³⁰¹

Lúcio: As pessoas aprendiam na escola? Eu não sei como as pessoas começavam a estudar “essa é a clave de Sol, essa é a clave de Fá!”

Domitila: O fato de não ter método não significa que as pessoas não aprendessem.

Lúcio: Com certeza!

³⁰¹ Reconheço, aqui, minha completa inabilidade em conduzir a entrevista. Contudo, ainda que deixando patente essa lacuna em minha conduta etnográfica, optei por não omitir o diálogo é reconhecer a falibilidade

6.3.1.1 A questão dos métodos

Um fenômeno interessante se exemplifica, nesse caso, que é o da valorização da inexistência de métodos de órgão como argumento comprobatório da hierarquia de aprendizado entre os instrumentos. Essa perspectiva conclui a submissão didática organística à formação pianística pela ausência de métodos de iniciação para órgão. Mas essa lógica está baseada em uma espécie de causalidade invertida, pois os métodos deveriam ser considerados como o reflexo de circunstâncias culturais e históricas e não como fator determinante invariável da prática. Também, valorar dessa forma um compêndio didático, que não passa de uma publicação, um conjunto de folhas grafadas, se constitui numa simplificação dos fenômenos didáticos que ocorrem na prática. Um método só existe a partir do uso que dele se faz. Tenha-se como exemplo disso um livro que há décadas vem sendo utilizado na formação de pianistas, o chamado “Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach”³⁰² ocupa, no Rio de Janeiro lugar importante na formação erudita pianística.

A adoção do referido livro como parte importante da instrução musical pianística é feita sem que se reclame uma formação pregressa nos instrumentos de teclado para os quais a obra foi originalmente composta. O mesmo pode ser dito quanto à interpretação pianística das suítes francesas e inglesas, os 48 prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado, ou, ainda, das Variações Goldberd, somente para citar algumas obras. A Academia não exige, como pré-requisito à execução destas obras ao piano, qualquer formação nos instrumentos de teclas disponíveis à época em que essas composições foram escritas - cravo, espineta e o virginal. Em 1965, por exemplo, a editora Irmãos Vitale publicou a coleção, que, não obstante a indicação original³⁰³, ganhou, sob a revisão de Moura Lacerda, o subtítulo “Pequenas peças fáceis para piano”. As anotações publicadas na revisão de Moura Lacerda³⁰⁴ ilustram a apropriação estética de uma obra escrita originalmente para instrumentos com recursos técnicos e expressivos diferentes do piano. Esses são, por exemplo, os sinais que indicam dinâmicas na obra, dedilhados para notas repetidas, utilização indiscriminada do polegar, e ligaduras indicativas de fraseado e legato (exemplo musical 24).

³⁰² O título se refere a uma coletânea de obras que Bach presenteou a sua segunda esposa, Anna Magdalena em 1725. A coleção reúne, em sua maioria, composições para teclado de Bach e de outros compositores do período e fornece uma perspectiva ímpar não apenas do gosto musical dos Bach mas, também, sobre a música doméstica da época.

³⁰³ As peças que compõe o livro eram destinadas para execução em instrumentos de teclas domésticos disponíveis à época - cravo, espineta e virginal.

³⁰⁴ Essa edição não foi a única a apresentar uma revisão crítica (romântica) da obra. Outras também o fizeram, como, por exemplo, a da *Ricordi*, que foi revista por Francisco Mignone.



Exemplo musical 24: *Marche*, J. S. Bach. Fonte: Bach, J. S. Pequeno livro de Anna Magdalena Bach. Revisão Moura Lacerda. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1965. Compassos de 1-14.

Já o exemplo musical 25 traz o trecho da mesma obra segundo outra edição, a G. Henle Verlag, esta bem mais enxuta em termos de anotações posto que pretende ser uma representação do texto original - *Urtext* -, e, por isso, livre de marcas editoriais.



Exemplo musical 25: *Marche*, de J. S. Bach, Fonte: J. S. Bach. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. G. Henle Verlag. Compassos 1-11.

A oposição destas duas edições visa arguir sobre a função do método que, como conjunto de folhas impressas, é letra morta: a partitura só se realiza no uso. Tal ideia se

reitera com a adição do próximo exemplo, retirado do método que a Tokai, fábrica brasileira de órgãos eletrônicos, publicou. Trata-se de outra proposta editorial (exemplo musical 26) do “Pequeno livro de Anna Magdalena Bach”, contendo 12 adaptações das obras feitas por Amador Rubio, quem anuncia no prefácio do livro as utilizações e benefícios do emprego do novo método:

Muitas são as opções: teclado superior, teclado inferior e pedaleira, cada uma com uma registo diferente, criando variações e nuances que acrescentam cor, brilho e profundidade intensa. A independência de cada uma das partes, as duas mãos no mesmo teclado, um solo na pedaleira e tudo o que o órgão pode oferecer estão nestas adaptações de maneira simples e divertida, aproveitando os belos temas da obra para piano. Quem já estudou os métodos originais para piano vai descobrir que este volume, adaptado para órgão eletrônico de pedaleira com uma oitava, traz um desafio prazeroso (*sic*) de coordenação, que apresenta ao organista uma amostra da plenitude daquele que é chamado o Rei dos Instrumentos: o órgão. (Amador Rubio).

Marcha (XVIII)

Allegro ma non troppo

Exemplo musical 26: “Marcha” de J. S. Bach, Fonte 12 peças fáceis - Adaptação para órgão eletrônico. Adaptados para órgão por Amador Rubio. Tokai Órgãos Eletrônicos, TG Music

Esses três exemplos indicam, por vias diferentes, como uma mesma composição pode atender a interesses distintos. O cotejamento entre essas edições se mostra um elemento colaborador extra no questionamento do argumento que explica a aquisição prévia da formação pianística pela carência de ferramentas específicas de iniciação didática ao órgão.

A profusão de métodos destinados ao aprendizado de piano, bem como a apropriação para este instrumento de compêndios musicais indicados originalmente para as práticas musicais afetas a outros artefatos sonoros, deveria ser compreendida como um fenômeno cultural, antes que musical. O mesmo pode ser dito a partir da constatação da numerosa existência de pianos, bem como acerca do grande número de pessoas que se interessam por seu aprendizado, um fenômeno que não é novo.

Em 1865, Silva (2007) já mencionava que o número de professores de piano e de canto no Rio de Janeiro ultrapassava o de dentistas e de engenheiros: “74 contra 19 e 27,

respectivamente, e 24 afinadores e consertadores de piano” (p. 102). O interesse pelo instrumento também se verificou nos tempos do Conservatório Imperial, onde, logo após sua criação, em 1875, o curso de piano tornou-se “a principal opção dos alunos”, que, até então costumava ser o curso de canto (AUGUSTO, 2010). Essa situação perdurou até a última década de funcionamento da Instituição.

De acordo com os números publicados no site da UFRJ³⁰⁵ hoje, o curso de bacharel em piano, juntamente com os de canto e violão, é um dos três mais procurados³⁰⁶ na Escola de Música da instituição. Além disso, a comparação entre as vagas ofertadas para os cursos de piano e órgão na mesma Escola nos últimos 10 anos permite especular acerca de pelo menos um motivo justificador para uma produção tão profícua de métodos didáticos de piano (tabela 4).

Tabela 4: Comparação entre o número de alunos ingressantes aos cursos de graduação em órgão e graduação em piano durante os anos de 2004 e 2013 na Escola de Música da UFRJ						
Ano	ÓRGÃO			PIANO		
	Vagas ofertadas	Vagas preenchidas	Candidatos	Vagas ofertadas	Vagas preenchidas	Candidatos
2004	6	1	não consta	15	12	não consta
2005	2	2	2*	10	10	não consta
2006	3	0	não consta	10	10	não consta
2007	3	1	não consta	10	10	não consta
2008	3	2	não consta	10	8	não consta
2009	5	0	1	10	10	29
2010	5	0	1	10	6	22
2011	2	0	2	4	4	43
2012	5	0	1	10	6	22
2013	5	1**	3	10	6	18

Os dados foram obtidos em < www.vestibular.ufrj.br/>. Acesso em: 20 out. 2012.

* Esse dado não foi retirado do site da Universidade, mas de minhas próprias anotações pessoais, visto que à época, lecionava órgão na referida Instituição.

** Segundo a estatística que a Universidade mantém em seu site, nenhum candidato ingressou ao curso de órgão em 2013. Contudo, em outro documento, ainda no mesmo sitio, consta o nome de um aluno ingressante ao curso neste ano, o qual acedeu por pedido de isenção de concurso. Trata-se de um aluno que completou o curso de graduação de piano e que fez, segundo informações que colhi, o THE de órgão.

Milton dá a entender sua opinião sobre o porquê dessa preferência dizendo:

O órgão você não pode ter em casa, a não ser um órgão digital [...].
Pessoalmente eu acho que também ter o piano em casa, já faz com que todo

³⁰⁵ <www.vestibular.ufrj.br/>

³⁰⁶ De acordo com o site da Escola de Música da UFRJ (<www.musica.ufrj.br/>), o curso de violão é, atualmente, o mais procurado dentre as 52 habilitações que a Instituição oferece.

mundo queira estudar piano por isso. [...]. Os organistas, muita gente fala: “aonde é que eu vou estudar órgão?” [...] Mas uma coisa que eu sinto que é obstáculo para os alunos, que é não ter instrumento em casa.

Se os dados da tabela 4 representam a manifestação de uma predileção que se estende há tempos, entende-se a resposta de Lúcio quando eu pergunto se ele acha que o piano, de uma forma geral, é considerado mais importante que o órgão:

Lúcio: Não. O piano é muito mais popular, no sentido que é muito mais conhecido que o órgão e pode ser que por isso ele seja mais importante [...]. O piano surgiu e todo mundo se encantou com o piano, o órgão acabou ficando muito restrito à coisa da igreja... todo mundo tem um piano em casa.

E, um pouco mais adiante Lúcio complementa dizendo que

A nossa realidade a realidade... assim... Brasil: a nossa geração conheceu o piano primeiro. Então eu acho que é por isso que se inverte [...]. É tudo uma questão de referência que a gente tem. É como aquela questão que você puxou desde o início: “mas o órgão existe muito antes do piano”. Mas para a gente, não. Prá gente aqui, o piano existe muito antes do órgão. É novidade, né? O órgão. Por isso que eu acho que se dá essa coisa ao contrário.

Contudo, é grande a distância conceitual entre declarar que a popularidade do piano responde pelo número maior de pessoas que elege o instrumento para estudo e afirmar a imprescindibilidade da base pianística no aprendizado do órgão.

A asseveração do efeito positivo da ascendência da técnica pianística sobre a formação organística mostra, pois, muitas lacunas.

Não parece compreensível, no contexto no qual ora se transita, mencionar de forma genérica algo tão complexo como o que aqui se veicula como “técnica pianística”. De antemão seria útil dimensionar até que ponto essa técnica pode ser chamada especificamente como tal pois

Antes de remontar às fontes da técnica do piano, antes de precisar quando e como a preocupação dos pianistas sobre a técnica prevaleceu sobre outros interesses, não nos esqueçamos que, como um instrumento de teclado, o piano herdou algumas tradições de seu predecessor, o cravo³⁰⁷ (KAEMPER, 1968, p. 10).

³⁰⁷ “Avant de remonter aux sources de la technique du piano, avant de préciser quand et comment le souci de la technique l’a emporté, chez les pianistes, sur les autres préoccupations, n’oublions pas qu’en tant qu’instrument à clavier, le piano a hérité certaines traditions de son prédécesseur, le clavecin”.

A técnica pianística é devedora da técnica dos instrumentos de teclado que precederam o piano.

6.3.1.2 O toque pianístico e o toque organístico.

O aparecimento do piano não foi acompanhado concomitantemente de uma técnica que lhe fosse própria, além disso, os primeiros artefatos eram bem diferentes daqueles que conhecemos hoje. A invenção de Cristofori³⁰⁸ se diferenciava sobremaneira do piano do século XIX. Quando esse artefato surgiu no cenário musical europeu, a práxis dos instrumentos de teclas já se encontrava sistematizada sob um conjunto de regras e procedimentos. É de se supor, que, inicialmente, existissem semelhanças importantes nos requisitos técnicos para a execução dos diversos instrumentos de teclado, incluindo-se aí, o piano, quando de seu aparecimento. Os tratados teóricos para teclado se desenvolveram de um plano genérico ao particular caminhando em direção à especialização somente a partir do século XIX (CHIANTORE, 2001). Foi durante o processo de transformação do instrumento que a técnica pianística propriamente dita pôde se diferenciar e consolidar.

Se em épocas passadas, a técnica dos instrumentos de teclado serviu de base ao surgimento de outra distinta, a do piano, não seria apropriado apreender que também hoje, esse caminho poderia ser percorrido? Ou seja, a formação organística não seria, reciprocamente, também de grande utilidade como base à formação pianística, ainda mais nas obras compostas antes do advento do piano? Sendo assim, não seria a técnica organística - cravística, virginalista, clavicordista, etc - que deveria se constituir um pré-requisito indispensável à formação pianística?

De volta aos depoimentos de meus colaboradores, é verdade que algumas ressalvas foram feitas quanto às limitações da aplicação da técnica pianística na prática de órgão. Contudo, pelo menos no trecho a seguir, as ressalvas não referem à diferença entre as técnicas digital organística e a pianística.

³⁰⁸ “Sebastien Erard patenteou em Londres em 1808, o mecanismo de repetição e, em 1821, o escapamento duplo que possibilitava que uma mesma nota fosse tocada rapidamente várias vezes seguidas. Ainda nesse mesmo ano, a substituição da antiga armação de madeira pelo cepo de metal em uma única peça aliado ao cruzamento das cordas, trouxe inúmeras transformações quanto às possibilidades tímbricas e dinâmicas. [“In 1808, Sebastien Erard patented the mechanism of repetition in London and, in 1821, he patented the double escapement enabling a same tone to be fastly played many times together. Still in that same year, the replacement of the old wooden frame by the metal single piece structure, together with the crossing of strings, brought a great number of changes in relation to its tonal and dynamic capabilities.”] (BALLESTEROS, 2004, p. 25).

Domitila: o pianista que já tem... que desenvolveu suas habilidades como pianista, ele pode, mais facilmente se transformar num organista do que um organista que não treinou, que não se fez como... que não teve acesso ao piano?

Lúcio: Não, porque assim... um pianista vai ter técnicas de... sei lá, agilidade de dedo, tipo coisa de peso, peso das teclas, de você botar força, da dinâmica, né, que o órgão não tem. Mas em compensação, a coordenação motora no órgão é muito mais difícil que no piano. Então são dificuldades que... vão e vem, né, o pianista vai encontrar dificuldades no órgão e o organista vai encontrar dificuldades no piano.

Realmente, os conceitos de “toque” e “sonoridade” são fundamentais quando se trata de um instrumento cujo resultado sonoro está completamente subordinado à força empregada no acionamento das teclas. Contudo, ainda que não seja um tema abordado com frequência, o conceito de toque também existe dentro da técnica organística, não obstante o termo, nesse caso, esteja relacionado a um conjunto de procedimentos diferentes e particulares ao instrumento. Provavelmente, o que leva a ideia equivocada de que a técnica organística não inclui o domínio do toque, vem do fato de que no órgão, a ação do dedo sobre a tecla não interfere de forma qualitativa (timbre) nem quantitativa (volume) na produção sonora. De fato, isso seria verdadeiro caso estivéssemos utilizando os mesmos critérios do toque pianístico, o qual leva em conta o potencial de interferência sonora que o pianista tem a partir do controle da ação do martelo sobre as cordas do piano. Mas, o significado do termo na prática organística precisa ser compreendido a partir das referências que o próprio instrumento oferece. Para que se descreva como a questão do toque opera na técnica organística em geral, há que se circunscrever a discussão, ainda que momentaneamente, a algumas propriedades específicas do órgão de tubos.

A esse respeito, Laukvik (1996) ressalta a importância que o ataque e a liberação da tecla³⁰⁹ possuem na produção do som do órgão. Quando a tecla é pressionada lentamente ocorre uma espécie de crescendo sonoro, enquanto que quando é pressionada subitamente, o som surge com uma espécie de acento devido à uma intensificação dos harmônicos. O momento e a maneira como a tecla é liberada operam de forma decisiva na questão do toque organístico, como afirma Laukvik:

Fechar a válvula rapidamente produz um corte violento do som, quase que gerando uma acentuação no final da nota. Juntamente à regulação

³⁰⁹ O tempo proporcional entre o acionamento e a liberação da tecla também são de importância fundamental em outro item de crucial importância na formação erudita organística que é o conceito de articulação.

utilizada³¹⁰, o tamanho da [...] articulação (i.e. intervalo entre a soltura de uma nota e o ataque da seguinte) e as propriedades acústicas do local desempenham um papel decisivo nesse caso. Inversamente, fechar a válvula lentamente [soltando devagar a tecla] provê uma finalização suave ao som; esse método produz uma sonoridade mais agradável, particularmente em construções com pouca reverberação³¹¹. (1996, p. 23)

Ainda que a questão da influência do toque sobre a prática organística tenha surgido primeiramente atrelada às características do órgão de tubos, mais especificamente aos de ação mecânica, o conceito é aplicável, com algumas modificações, aos órgãos eletrônicos³¹². Nesses instrumentos a soltura lenta das teclas não produz o mesmo efeito como o que ocorre em um órgão de tubos mecânico. No órgão eletrônico, a produção e o cessamento do som acontecem mediante o funcionamento de um relé que produz o fenômeno do “tudo ou nada”. Mas, mesmo nesse caso, tendo por base o efeito que se quer produzir, é possível simular no órgão eletrônico, o abrir e fechar mais lento das válvulas. É o que o exemplo musical 27 pretende, sucintamente, demonstrar.

Escrito	Executado
	

Exemplo musical 27: Execução de acorde no órgão para simulação de fechamento das válvulas.

³¹⁰ A produção sonora que advém do acionamento dos registros de lingueta, por exemplo, se diferencia por uma característica um tanto mais explosiva.

³¹¹ “Closing the pallet very quickly does produce a violent abrupt end to the tone, producing a quase accentuation of the end of the note. Together with registration, the length of the [...] articulation break (i.e. the rest between the release of one note and the attack of the following one) and the building’s acoustical properties play a decisive role here. Conversely, closing of the pallet slowly creates a ‘soft’ end to the tone; this method produces the most pleasant sound, particularly in less resonant buildings.”

³¹² Este recurso também é válido em órgãos de tubos cuja transmissão (do comando da tecla aos tubos) se faz de forma elétrica.

Esse recurso é muito conhecido no meio organístico erudito e é utilizado não apenas nos órgãos eletrônicos, mas também nos órgãos de tubos em geral³¹³.

Parece ser um pensamento comum o entendimento que institui que a competência performática em um instrumento de teclado atua incondicionalmente de forma benéfica no desempenho de outros instrumentos de teclas. Jess Anderson, músico que antes de se tornar cravista, recebeu uma longa e sólida formação pianística, expressou sua discordância acerca desse pensamento. Em um pequeno artigo, publicado em seu site³¹⁴, ele é enfático ao discordar dessa reciprocidade incondicional: “certamente não se aplica ao piano e ao cravo”³¹⁵. Ele cita as principais diferenças entre esses instrumentos e compartilha as dificuldades que encontrou no processo do novo aprendizado. Destaco parte de seu relato por sua pertinência ao tema que se debate.

Os cravistas têm dificuldades de pressionar as teclas do piano; os pianistas golpeiam as teclas do cravo. *O que você gastou muitos anos para aprender a fazer por reflexo não pode ser facilmente desaprendido*. Para tocar cravo não é necessário usar o peso das mãos. Ele é tocado apenas com os dedos [...]. O piano, por outro lado, necessita realmente de força para ser tocado, a força inteira das costas, dos ombros, braços e dedos devem ser utilizados para pressionar as teclas. [...] Em suma, no piano, da cintura para cima, a ação deve estar concentrada em usar o peso para pressionar o teclado para baixo. No cravo a ação requerida é para cima, fugindo do teclado, usando os dedos de suas pontas até o topo da junta. [...] *Aprender como tocar um instrumento de teclado é um processo longo de formação* de trilhas neurais entre seu olho, ouvido, mão e espinha³¹⁶ (o cérebro não está muito envolvido; nós não podemos pensar rápido o bastante para controlar uma ação dessa natureza). *Desaprender muitos anos desse movimento descendente e substituí-lo pela ação contrária constitui o verdadeiro trabalho* [no aprendizado do cravo] a ser feito o que leva muitos e muitos anos. E para mim, parece que ele nunca tem fim.³¹⁷ (grifos meus).

³¹³ O recurso é empregado nos órgãos de tubos de tração elétrica, onde o organista não tem a possibilidade de controlar desde o teclado a abertura das válvulas dos tubos (esses dispositivos são os que permitem a entrada de ar nos tubos). Mas de forma geral, isto é, independentemente das características do instrumento, este recurso é utilizado para compensar os efeitos indesejáveis de locais cuja acústica promova efeitos sonoros indesejáveis à performance musical, como é o caso de locais com pouca ou nenhuma reverberação.

³¹⁴ Disponível em: <www.jessanderson.org/doc/kbtech.html>. Acesso em: 14 dez. 2013.

³¹⁵ “It’s a common misconception that if you can play one keyboard instrument well, you can probably play another well. This would certainly *not* apply to the piano vs the harpsichord” (grifo do autor).

³¹⁶ O autor se refere aos mecanismos reflexos, que não são mediados pelo encéfalo, alcançando apenas as estruturas nervosas da medula antes de retornar à parte do corpo envolvida.

³¹⁷ “Harpsichordists can barely get piano keys down; pianists bang like hell on harpsichord keys. What you’ve spent many years learning to do reflexively cannot in an instant be unlearned. It takes *no* strength in the hands to play the harpsichord. It’s played with the fingers only (...) The piano, on the other hand, takes real strength to play, the entire weight of the back, shoulder, arm, hand, and fingers must be brought down into the keys. (...) In sum, on the piano, the action is downward from the seat of your pants, using the whole upper body, *into* the keyboard. On the harpsichord, the action is upward, *out of* the keyboard, using your finger from tip to the top knuckle. Learning how to play a keyboard instrument is a long process of training neural pathways between your eye, ear, hand, and spine (the brain is not much involved; we can’t think fast enough to control such an action anyway). Unlearning many years of the downward motion and replacing it with the upward one is real work and also takes many more years. It seems to me this work is never really finished”.

Em suma, técnica digital não é sinônimo de técnica pianística e a passagem de um instrumento de teclado a outro, embora mantenham em comum a presença das teclas, não se faz de forma automática. Presumir a técnica do piano como benéfica ao aprendizado do órgão, mas não vice-versa, implica em conceber a superioridade hierárquica daquele instrumento com relação a este.

Muitas vezes me pareceu estar diante dessa suposição quando ouvi depoimentos que tratavam do aprendizado de órgão. Através destes relatos, a formação organística foi descrita como uma extensão da instrução pianística, uma especialização, embora isso nunca tenha sido admitido como tal:

Domitila: [...] será que a gente poderia chegar ao ponto de dizer que o órgão funciona como uma especialização do piano?

Milton: Não. Eu acho que devido à complexidade do órgão [...]. Ele não seria uma especialização, não. O órgão, na verdade, ele é muito mais completo que o piano, não só porque você lê três claves ao mesmo tempo, tem que saber reginação, tem que saber a pedaleira, você tem que saber as mudanças de teclado.

Essa negativa precisa ser perspectivada com o restante do relato, pois, mais adiante, o mesmo agente produz o que pode ser considerado uma hierarquização qualitativa entre os instrumentos. De acordo com a opinião de Milton a atividade nos instrumentos *per se*, produz uma divisão artística entre organistas e pianistas.

Milton: No piano, por exemplo, eu acho que é mais fácil você sentir que você está diante de um artista... Porque o órgão, muitas vezes, ele tem recursos técnicos que mascaram o tipo de toque do músico, por exemplo, às vezes como ele tem um som muito polifônico, tem músicos que tem um som muito abrutalhado no piano, mas que no órgão não se percebe muito porque a polifonia toda se mantém em uma mesma dosagem. É muito difícil, você identificar às vezes dentro de uma peça polifônica de órgão, quando a pessoa tem uma certa (*sic*) sensibilidade ou quando não tem. No piano, acho que fica mais evidente quando você vê uma pessoa tocando piano, parece que é mais fácil você detectar se aquela pessoa tem realmente um toque mais artístico³¹⁸, se aquela pessoa é mais sensível. É uma visão. Mas como o órgão requer muita exigência técnica, exigência técnica que eu digo não é só a questão do toque, mas, também você controlar a caixa expressiva, tirar o registro na hora, apertar o botão... Nem sempre quem toca piano muito bem tem essa capacidade de...

³¹⁸ Ainda que esteja fora do escopo deste trabalho, me parece interessante observar que neste ponto do depoimento transparece uma ideia que é bastante difundida. Esta é a que prega a dispensa de uma técnica - fruto de um trabalho imenso de pesquisa motora e cognitiva - construída em torno da aquisição de habilidades capazes de intervir conscientemente no instrumento (piano) de forma produzir sonoridades previamente desejadas e definidas pelo instrumentista.

Domitila: De coordenação motora?

Milton: De coordenação motora e também: “ não esquece disso, não esquece daquilo...” às vezes, você está tocando, está se deliciando, e vê que esqueceu que tinha que ter fechado a caixa... “agora já passou”. Isso acontece muito, né?

Segundo Milton, a performance pianística pode atuar como uma espécie de “peneira” das qualidades artísticas musicais do instrumentista:

Milton: No piano você sente a expressão artística do artista, [...] se você pegar vários organistas e colocá-los para tocar piano, você vai sentir o tipo de som que cada um vai tirar daquele piano, e ali você vai detectar um tipo de, de... não sei se posso falar assim, de sensibilidade, musicalidade. Eu acho que o piano expõe mais visivelmente o tipo de musicalidade de cada um, porque não tem tanta burocracia. Agora o órgão, você vai saber quem é um bom organista quem conseguir superar essas barreiras burocráticas que você falou aí.

É necessário, com veemência, destacar o motivo subjacente a todos os comentários que faço aos proferimentos de meus colaboradores, especialmente nesta última seção.

Não é o propósito aqui proceder à apologia da técnica organística, de desmerecer a técnica pianística e, menos ainda de menosprezar a opinião daqueles que contribuíram com seus depoimentos neste trabalho. O intuito, antes, é o de desnaturalizar essa sequência didática obrigatória que à miúdo, se proclama entre o piano e órgão, uma etapa fundamental para o deciframento dos benefícios que uma associação dessa natureza pode trazer à prática organística enquanto tal.

Para que isso aconteça, é necessário que as ideias que instauram essa demanda primordial sejam questionadas e desnaturalizadas, revelando os processos arbitrários que a ela subjazem. Esta afirmação revela seu especial valor quando remontamos às dificuldades³¹⁹ que a atividade organística encontra para definir seus limites e estabelecer sua relativa autonomia dentro do campo erudito em geral. Neste sentido, a valorização de uma prática dotada de prestígio dentro do campo erudito - como parece ser o caso da atividade pianística - pode ser entendida como um movimento bem-vindo a uma atividade que precisa encontrar meios de se afirmar como erudita. Em outras palavras, a desmistificação da prática pianística na instituição da formação organística permite especular acerca do valor simbólico que um background pianístico pode agregar à titulação formal de órgão.

³¹⁹ Este tema foi abordado nas subseções 2.1.4 e 3.5 deste trabalho.

6.3.2 Especificidades organísticas: regisração e pedal

Não obstante a importância que alguns de meus colaboradores frisaram à formação pregressa de piano, outros pontos referentes à técnica organística surgiram, em uma espécie de consenso, como determinantes e específicos da técnica organística. Os dois aspectos, apontados como particulares e imprescindíveis à constituição de um organista competente foram “regisração” e “pedaleira”. Contudo, note-se que o papel que esses dois conceitos cumprem dentro da construção da ideia do organista legítimo extrapola sua função dentro da prática propriamente dita. A ênfase dada a procedimentos técnicos como competência no uso da pedaleira e aos conhecimentos de regisração vem salvaguardar um mínimo de integridade do campo organístico. A importância desses, ou quaisquer outros tópicos cuja aquisição seja adjetivada como “imprescindível” à técnica de órgão legítima, assume um valor fundamental na delimitação de um campo cujos limites se mostram tão imprecisos. Não fosse assim, os discursos que valoram a prática organística pelo background pianístico assumiriam uma proposta unicamente desagregadora, culminando na própria negação da existência do campo organístico enquanto tal.

Pode parecer contraditório afirmar que um campo que padece com questões de legitimação, busque a minimização de seus problemas por movimentos ora heteronômicos (técnica pianística) ora autonômicos (regisração e pedaleira). Essa alternância de valores, por assim dizer, coexistiu algumas vezes no relato dos colaboradores:

Milton: Eu tocava muito, mas, eu não era organista... eu não sabia usar os registros nem a pedaleira. Foi só depois que eu fiz o curso de órgão, isso foi o motivo que me levou a fazer órgão, foi justamente para me inteirar daquele instrumento que eu não sabia direito, só sabia a parte de teclado achando que fosse um piano como toda criança acha que é como piano, mas que depois você vê que não é, né?

E, quando eu pergunto o motivo pelo qual se decidiu a estudar órgão ele responde que:

Milton: Porque eu tocava já em muitas igrejas e eu queria justamente desenvolver essa parte de tocar naquele instrumento que eu não sabia usar os recursos da pedaleira, ainda, não usava os registros. [...] eu vi que eu só sabia mesmo era usar o pedal de crescendo para aumentar o som do instrumento e os registros eu ficava brincando pra aumentar o som. Mas eu via que o pessoal falava: “Não! Tem que usar a pedaleira, tem que saber regisração”,

A função da regisração na prática organística pode ser considerada como análoga à função do toque na técnica pianística. Na performance pianística, o som do piano é

influenciado quantitativa e qualitativamente pelo toque, de forma que a sonoridade se altera de acordo com a força e a forma pela qual suas teclas são pressionadas. Se o toque no piano é o principal elemento de modificação sonora, seja em quantidade, seja em qualidade, na técnica organística isso ocorre, basicamente, a partir do emprego dos recursos que a regisração oferece. Contudo, os discursos nem sempre pontuam essa diferenciação de forma que o termo “toque” como possibilidade técnica de produção sonora é perspectivado de acordo com premissas alheias à prática organística. Como se observa na fala de Milton:

“o órgão tem uma variedade tímbrica muito maior que o piano, embora também tem (*sic*) uma defasagem: você não tem, como no piano, dosar o toque. Essa é uma beleza que, realmente pertence ao piano... pertence ao piano: essa coisa de você dosar o toque”.

Regisração, explicou Francisco, é “o som que vai colocar no órgão. [...] Só quem sabe é o organista”.

Roberto anuncia o recurso como uma habilidade indispensável que define o organista enquanto tal:

Roberto: [...] o organista ele tem que estar preparado para mudar a regisração, para saber manejar no (*sic*) órgão. [o organista] é o cara que sabe como é que se diz... adequar o instrumento, sabe registrar, sabe pegar o repertório e enquadrar ele num lugar... Porque eu já vi organista que senta no órgão e não sabe registrar “Ah eu tenho que tocar isso aqui” Eu já vi gente que toca mesmo, assim, é.... que toca, que tem repertório e fica perdida na hora “Ah, que que eu vou fazer!”

Desde seu surgimento, os órgãos eletrônicos, concebidos como foram à semelhança do órgão de tubos, tiveram seu sistema de regisração desenvolvido à semelhança do que era oferecido por seu modelo. As primeiras propagandas feitas pela firma Hammond anunciavam que:

O órgão Hammond é um novo instrumento musical. Porém ele é construído de acordo com os padrões estabelecidos de um órgão de tubos, requer dos músicos a técnica desse instrumento e produz toda uma gama de timbres necessários como pré-requisito, e sem comprometimento, às grandes obras da literatura organística³²⁰. (VAIL, 1997, p. 38).

³²⁰ “The Hammond Organ is a new musical instrument. Yet it is built to conform to established pipe-organ standarts, requires pipe-organ technique of the musician who plays it, and produces the entire range of tone coloring necessary for the condition, without sacrifice, of the great works of organ literature.”

Não apenas o Hammond, mas os outros instrumentos eletrônicos surgidos à época, e mesmo posteriormente, procuraram manter os mesmos critérios de nomenclatura e de sonoridade que os apresentados pelos instrumentos acústicos.

Tecer comentários comparativos quer das diferenças, quer das similitudes, entre as sonoridades produzidas pelos instrumentos de tubos e eletrônicos é um caminho que se mostra necessário até certo ponto, embora possa produzir equívocos quanto a seu propósito. A principal finalidade desta empreitada diferenciadora não é valorativa, frise-se bem, mas tem por meta oferecer os requisitos mínimos necessários a partir dos quais se possam apreciar os conceitos que os organistas enunciaram.

A ideia que afirma que o som produzido pelos órgãos eletrônicos difere daqueles do órgão de tubos é pouco esclarecedora e, de certa forma, redundante, visto que os instrumentos ostentam diferenças sonoras importantes entre si, ainda que comunguem a mesma forma de produção de som. Um órgão de tubos não soa igual a outro de tubos, e aqui procedo a uma distinção valorativa, pois, nem todo órgão de tubos é bom. A erudição propuz critérios valorativos que classificam “seus” instrumentos pela qualidade artística sonora que apresentam. Analogamente, um eletrônico não possui, necessariamente, a mesma sonoridade de outros órgãos não acústicos. Mas, qualquer que seja o caso, a discussão sobre a percepção capaz de detectar diferenças sonoras entre os instrumentos reintroduz as questões bourdieusianas sobre o gosto e sobre a competência. Independentemente do propósito pelo qual se produza, a tarefa de avaliar os sons dos instrumentos não se exime de um caráter classificatório e deriva de uma apreciação que se realiza em retrospecto. Os julgamentos que operam efeitos discriminatórios quanto à natureza sonora dos instrumentos vêm timbradas por um sistema de preferências adquirido. É o gosto, ainda de acordo com Bourdieu, uma qualidade de recepção que não é inata, mas uma competência prática, que opera a partir dos esquemas classificatórios produzidos pelo *habitus* no campo (BOURDIEU, 2008d, p.22). Além disso, enquanto “delimitação de uma alçada” (BOURDIEU, 2004a, p. 120), os discursos que tratam da qualidade sonora dos instrumentos carregam, subentendidas, a enunciação do lugar de onde se lhes profere.

No decorrer das entrevistas, não foram poucos os momentos em que me deparei com referências ao “som do órgão”. Francisco conta que, em certa ocasião, foi convidado para atuar como organista em um concerto onde seria interpretada uma obra erudita para coro, orquestra e órgão. Ao tomar conhecimento que havia intenção de se utilizar um órgão Hammond no evento, ele manifestou seu desagrado, argumentando sobre o que considerava ser um “grande equívoco”. Foi assim que ele me explicou seu ponto de vista:

Francisco: Não tem como. Você até dá uma enganada, né? A pessoa [...] está acostumado com qualquer órgão [...], então você faz um ‘sonzinho’ parecido com órgão.

Domitila: Você falou “podia botar o Hammond e aí fazia aquele som parecido de órgão”, mas ao mesmo tempo você falou que “o som do Hammond não daria prá tocar [...] a pessoa que não entende bota aquele sonzinho lá parecido de órgão...” Mas, é o som de órgão ou não é? Como é que é o som do órgão?

Francisco: É pelo seguinte: as pessoas não sabem qual é o som do órgão. Então, não há um ouvido crítico e nem uma cobrança em cima da sonoridade de órgão. [...]. Então, qualquer som contínuo, que pareça um som de órgão, para as pessoas parece que está bom. Elas não sabem como é que é. Então, não há uma exigência do público em geral e inclusive do músico, quanto à qualidade e à precisão de um timbre de um órgão verdadeiro. [...] colocar um Hammond, por melhor que seja um Hammond, ele não vai se assemelhar a um órgão de tubos. Mas só que a exigência das pessoas é muito baixa porque elas não têm esse conhecimento, não têm essa experiência, esse reconhecimento auditivo do que realmente é (*sic*) o órgão romântico, que som a gente precisa pra fazer um órgão barroco, um baixo contínuo.

O relato de Francisco é importante porque em vários momentos ele explicita a questão da competência técnica, distinguindo o que ele entende como profissional. Essa separação se dá pelo que ele nomeia como “não conhecimento do som do órgão”, como “falta de um senso crítico”. O depoimento marca a existência de um som verdadeiro, cujo entendimento depende de competência.

O discurso radicado na questão da competência é hermético, de forma que os argumentos que porventura intentem questionar seus preceitos pouca chance têm de serem admitidos como válidos dentro da discussão. Nesse caso em particular, questões como a “falta de entendimento” e da “ausência de senso crítico” para explicar o porquê da aquiescência com sonoridades inadequadas: “não é má fé”, de acordo com o que explica Francisco. É por isso que buscar uma linha argumentativa que pretenda comparar as sonoridades dos instrumentos tende a contribuir para a coerência interna do argumento em si. Para exemplificar esse ponto de vista, abordo três casos. Dois deles já foram descritos no decorrer deste trabalho e narram a impressão causada pela sonoridade do órgão Hammond no público e em profissionais da música.

Um episódio descreveu como a FTC resolveu o impasse causado pelo processo movido pelos organeiros e adeptos da supremacia do órgão de tubos nos EUA quando do início da comercialização do órgão Hammond³²¹. O outro episódio trata de comentários que denotavam a insatisfação de alguns fiéis da Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro quanto à

³²¹ A descrição mais detalhada se encontra na seção 4.5 deste trabalho.

utilização do órgão de tubos em detrimento do Hammond³²². O terceiro caso, que descrevo agora, diz respeito a um fato ocorrido em uma igreja católica do Rio de Janeiro que tanto possui um órgão de tubos em funcionamento, como dois órgãos eletrônicos também em uso.

Acompanhei um organista estrangeiro para que ele pudesse fazer os preparativos necessários ao concerto que ali daria³²³. O órgão acústico daquela instituição fica localizado na galeria da igreja. Lá existe um banco comprido, onde resolvi descansar enquanto o organista estudava. Depois de um bom tempo, desci para dar uma volta quando encontrei um funcionário da igreja. Entre um assunto e outro contei que tinha aproveitado o tempo para descansar, ao que o funcionário respondeu imediatamente: “pena que não dá prá dormir por causa do barulho!”. O barulho, no caso, era o som do órgão. Eu fiquei pensando como a observação daquele funcionário se mostrava útil à minha pesquisa, permeada como estava por tantos proferimentos construídos sobre a superioridade imanente do artefato. Considerei também que, não obstante contribuisse para a revelação das bases hegemônicas que movem os discursos enaltecendores aquele comentário teria poucas chances de ser admitido em um círculo erudito organístico como ponto de partida para uma reflexão. O mais provável seria ser compreendido como uma demonstração da falta de instrução do funcionário.

Foi o que me pareceu ter acontecido em um determinado momento de minha entrevista com Jorge. Ele havia relatado uma definição bastante poética sobre o de órgão de tubos:

a voz humana é o primeiro instrumento. O órgão, como um instrumento de sopro [...] é como se fosse um coro de.... de... são várias pessoas cantando ali... é a mesma produção de som, é o ar passando, enfim. E então eu tenho pensado aqui: ‘ se eu tenho um objetivo na vida é ser músico. E qual é a minha forma de expressão? A principal delas, individual, é através do instrumento, do órgão. (JORGE).

Em um momento posterior questioneei Jorge acerca desse proferimento, uma vez que em sua atividade organística ele era obrigado a utilizar instrumentos distintos dos modelos que ele preconizava. Sem relutar ele prosseguiu dizendo: “Só que a gente tem que lembrar que a gente está numa sociedade muito banal...”. Insisti, ainda uma vez, como forma de propor uma discussão sobre a questão da necessidade de competência na discriminação dos sons dos instrumentos relatando a Jorge sobre o tal caso do processo instalado contra a Hammond³²⁴. Destaquei que o processo havia sido resolvido favoravelmente à Hammond

³²² Vide a seção 2.1.3.

³²³ Para conhecer o instrumento, escolher as gravações que usaria na execução do programa e estudar.

³²⁴ O caso está descrito na seção 4.5.

devido ao fato de que muitas pessoas - musicistas e leigos - não tinham sido capazes de distinguir entre o som do órgão de tubos e o do Hammond. Então, Jorge me explicou: “Aí é o que eu estou te falando, como o mundo está muito banal. Eu acho que é possível”.

Definida como básica ao desempenho organístico legítimo e passível de aquisição mediante instrução erudita, a técnica de reginação, segundo Francisco, não está ao alcance todos, porque “hoje em dia são poucos organistas que conhecem reginação [...], que conhecem órgão”. Mas ele, a seguir, menciona que começou a estudar órgão por conta própria, motivado pela necessidade de dar consultoria a uma igreja para a compra de um órgão (seção 5.4.1): “ai eu comecei a estudar a parte de reginação”. Através desse relato, ele dispensa, ainda que indiretamente, a exigência da Academia para esse tipo de instrução.

Alberto, também fala dos tempos em que começou a tocar órgão na igreja: “eu não tinha conhecimento de técnica de reginação. Foi assim, tipo autodidata, né? Eu escolhia um som de órgão aqui, ali, conforme mais eu gostava”. Outro entrevistado, Roberto também refere ao uso experimental dos registros. Ele mencionou o conceito quando me contou como incentivou a organista de uma igreja que só utilizava o teclado eletrônico a se aventurar no instrumento de tubos: “olha, da mesma maneira que você sabe manipular, aprendeu a manipular o teclado lá, mudar a reginação do teclado, fazer mais fraco, mais forte, aqui você vai conseguir também”. Roberto complementa o relato me confidenciando que fez isso porque aquela igreja precisava de alguém “habilitado para mexer no instrumento”.

Fui ouvir outra vez essa expressão, “mexer no instrumento” como referência à utilização do instrumento de tubos há cerca de dois meses atrás. Estava no centro da cidade para algumas diligências quando decidi me acercar a uma igreja onde conheço alguns funcionários. Logo que entrei percebi que havia missa, pois o órgão soava e o padre estava à frente do altar. Pelo som, não fui capaz de discernir qual instrumento estava sendo utilizado, se o de tubos ou um dos outros dois eletrônicos que a igreja possui. Passei o olho pelo instrumento eletrônico próximo ao altar. Fechado. Então, o organista deveria estar na galeria. Perguntei ao funcionário sobre o músico que atuava naquele momento e qual o instrumento que ele utilizava. Ele me disse o nome do músico e contou que ele estava utilizando o órgão eletrônico. Em seguida, se apressou a dizer que “ele também sabe mexer no outro instrumento [de tubos]. Mas ele prefere tocar no eletrônico”. E, a seguir, complementou: “a única vez que ele usou o outro [de tubos] foi quando tinham levado a caixa amplificadora [do órgão eletrônico] lá para dentro para usar em outra coisa. Aí, como não tinha amplificador, ele teve que tocar no de tubos”.

Esse relato é pródigo em demonstrar como, na prática, os valores eruditos podem ter pouco ou nenhum efeito na atividade organística do cotidiano. O verbo “mexer”, que possui uma conotação tão simplória, quando aplicado para significar um conjunto de procedimentos necessários à execução do instrumento destoa do caráter elitista que o campo organístico erudito pretende impor ao instrumento de tubos. O emprego do termo introduz a prática do órgão acústico no ordinário, negando-lhe o tão pretendido caráter de especialidade. Outra particularidade do relato é a motivação que levou o organista a utilizar o órgão de tubos: a falta da caixa amplificadora. Aparentemente, o dispositivo é mais disputado na instituição do que o órgão de tubos. Ainda há um terceiro ponto, porém não menos importante, a ser ressaltado é a minha incapacidade de ter discernido, na ocasião, sobre a “identidade” do instrumento que funcionava no momento em que cheguei à igreja.

Além da regulação, o outro elemento citado de forma geral como específico e indispensável da técnica de órgão foi o uso da pedaleira³²⁵.

A pedaleira é um teclado para ser acionado pelos pés. Contudo, essa definição nem sempre se mostra suficiente para descrever o artefato. O entendimento do significado do termo varia, bastante, seja se consideramos o campo erudito, seja se consideramos o campo religioso. Milton relata que existem aqueles que desejam estudar órgão mas que se espantam quando vêem a pedaleira. De acordo com suas palavras: “eles pensam que órgão é igual a teclado eletrônico, chegou, toca um tecladinho eletrônico... um órgão elétrico. É tudo assim...”. Em seguida ele explica o porquê da palavra “órgão” ser utilizada como sinônimo de “teclado”:

Milton: O povão de um modo geral (não quem estuda música), mas o povão de um modo geral [...] pensa que órgão é aqueles (*sic*) que tem na igreja, eletrônico, que tem uma pedaleira de uma oitava só, tipo um Minami, tipo

³²⁵ Dentro do jargão erudito europeu de órgão, a utilização do termo “pedal” possui uma significação que a diferencia da palavra “pedaleira”. A pedaleira é o conjunto de teclas dispostas para serem acionadas pelos pés, é o teclado dos pés, é o móvel, portanto. Já o vocábulo “pedal”, é empregado para referir a pedaleira em uso, ou a função da pedaleira em si. Sob essa perspectiva, dever-se-ia dizer: “esse órgão possui uma pedaleira de 32 notas” e não “esse órgão possui um pedal de 32 notas”. Seria também incorreto dizer “Normalmente, nas partituras para órgão, a pedaleira está notada na terceira pauta”, mas sim, “Normalmente, nas partituras para órgão o pedal está notado na terceira pauta”. Existem, ainda, outras aplicações para o termo “pedal”. Neste caso, o termo é usado acrescido do adjetivo: “pedal de expressão” e “pedal de crescendo”, encontrados especialmente nos órgãos românticos. Nos dois casos o termo se refere a dispositivos semelhantes a um pedal de acelerador de carro. Em certos instrumentos, um conjunto de tubos fica enclausurado dentro de uma caixa cuja parte frontal é dotada de grandes venezianas que abrem e fecham segundo o comando do organista. Este comando é feito pelo “pedal de expressão”. Quando a caixa se abre, o som dos tubos que aí se encontra passa com mais facilidade e, vice-versa, quando a caixa se fecha, o som encontra obstáculos para aceder ao ambiente. O pedal de expressão é, pois, um dispositivo produtor expressivo, responde pela dinâmica dos registros que ali se dispõe. Já o pedal de crescendo é um dispositivo que, ao ser acionado, aciona em uma ordem pré-definida de registros do órgão produzindo um aumento sonoro importante. Nesse caso, o aumento de som se verifica não apenas pela quantidade de som, mas também pela qualidade do som, pois produz mudanças tímbricas. Em alguns instrumentos, o pedal de expressão aparece sob a forma de cilindro.

um Gambitt. Muitos pensam isso. E quando [...] vêm que é um instrumento completo, que têm que mudar de teclado, [eles] ficam assim meio surpresos. [...] É porque é um instrumento que tem na maior parte das igrejas católicas, [...] nas igrejas católicas quase todas têm órgãos eletrônicos, porque os órgãos de tubos estão destruídos [...].

Ocorre que, embora Milton acredite que apenas o “povão” pense que órgão “tem uma pedaleira de uma oitava só”, este não é o caso.

Em setembro de 2012, por exemplo, a Associação de Canto Coral, instituição de caráter eminentemente erudito, publicou em seu blog, notícia na qual oferecia em venda um órgão e pedaleira (figura 31). O artefato, no caso, é do mesmo tipo que Milton, desautorizou:



Figura 31: “Vende-se órgão e pedaleira”. Anúncio postado no blog da Associação de Canto Coral em 14 de fevereiro de 2012.

Fonte: associacaodecantocoral.blogspot.com.br/2012/09/vende-se-orgao-e-pedaleira.html. Acesso em: 12 de out.de 2013.

Não há como desvincular o entendimento da pedaleira aos parâmetros que os instrumentos presentes nas igrejas ostentam: estes são os do tipo espineta. A convivência de leigos ou de músicos com esse instrumento é um elemento altamente potente na definição dos conceitos que levam ao entendimento do que seja um órgão. Evandro relatou um episódio que se verificou dentro de uma demanda composicional na Escola de Música da UFRJ:

[...]. Eu me lembro que eu fiz um exercício de composição, no curso e utilizei o órgão. Eu compus uma missa e coloquei o órgão. Sequer me lembrei da pedaleira, apesar de eu ser encantado com a pedaleira. Não lembrei. E isso não foi questionado no curso, nem mesmo na disciplina de Instrumentação que a gente estuda cada instrumento.

Outra situação, envolvendo “não leigos”, foi trazida por Francisco que relatou o momento em que um órgão digital com vários teclados e com pedaleira completa (32 teclas) foi instalado em um local onde havia muitos músicos de orquestra. Foi assim que ele descreveu a reação desses instrumentistas quando se depararam com o instrumento.

[...] eles chegaram assim que nem criança. Todas aquelas luzinhas acesas das registros, da pedaleira, os manuais acesos, eles olharam como, se fosse uma coisa do outro mundo. [...] Uma nave espacial pousada ali no meio do palco. Eles estavam encantados, desconhecendo completamente aquela coisa dos vários manuais, registros, da pedaleira, dos pedais de expressão. Prá eles [...] uma coisa nova, desconhecida... [um instrumento] completamente desconhecido das pessoas que trabalham com música.

O entendimento que os músicos cognominados como “de orquestra” possuem do instrumento é influenciado por sua participação nos conjuntos instrumentais em eventos que acontecem dentro das igrejas cariocas. A cada dia mais, estes ambientes têm sido utilizados como local de apresentações eruditas³²⁶. Evidentemente que nem todas demandam a participação de órgão, mas, quando isso acontece, o instrumento utilizado não raro é o órgão eletrônico, tanto pela facilidade de sua alocação e transporte, quanto pela inexistência do instrumento acústico. Também este é o órgão utilizado em cerimônias de casamento, ou outros eventos sociais de cunho religioso, quando músicos são contratados para formar conjuntos ou orquestras de diversas formações.

Embora a técnica do pedal componha o conjunto de conhecimentos que poderiam ser chamados num todo como técnica organística, inferir a legitimidade do instrumento a partir da existência da pedaleira é um argumento que merece atenção. Se formos observar os instrumentos que a erudição europeia louva, veremos que a inexistência da pedaleira não se mostra, por si só, um demérito quanto à legitimação do instrumento. Muitos dos artefatos de tubos não têm pedaleira ou, possuem dispositivos com número bem inferior das 32 teclas anunciadas. O órgão representado na figura 24 exemplifica o que foi dito.

³²⁶ Em dezembro de 2013, a revista VivaMúsica, especializada em noticiar eventos de música erudita, anunciou quase 100 eventos distribuídos em 66 locais, sendo que deste número, 22 eram igrejas cristãs.

Ora, diante disso, a aplicação de um juízo de valor negativo acerca da pedaleira de determinados órgãos eletrônicos revela um interesse intrínseco que é o de promover a desclassificação da utilização destes artefatos dentro de uma prática que se quer legitimar. É preciso, pois, contextualizar o valor que o entendimento da imprescindibilidade da pedaleira (completa) agrega aos contornos cariocas. Não existem muitos instrumentos - de tubos ou eletrônicos - na cidade do Rio de Janeiro guarnecidos com pedaleiras de 30 ou 32 teclas, de forma que o cumprimento da norma legitimadora da prática organística via utilização desses dispositivos tem poucas chances de se tornar exequível. Por essa particularidade, pode-se observar, mais uma vez, que qualquer atividade que se queira denominar como organística, religiosa ou artística, precisa lançar mão de artefatos que a erudição desabona³²⁷.

Os discursos provedores de justificativas para a utilização de instrumentos desacreditados pela erudição acabam por gerar impasses. Um desses impasses é o efeito secundário que a destituição da existência de uma técnica digital organística própria, distinta da pianística, provoca.

Milton: Geralmente eu acho que os organistas nessas igrejas não são apenas os nossos colegas que se formaram com a gente em órgão, mas tem muita gente que não fez órgão e sabe que órgão tem que usar pedaleira e tudo e quer às vezes tocar em igreja, porque já tocou piano, é formado em piano, tem domínio das mãos [...]

Sem instrumentos dotados de uma pedaleira tal qual a anunciada - completa - e sem o reconhecimento da necessidade de uma formação digital organística propriamente dita, onde entra a necessidade acadêmica de estudo do instrumento?

Domitila: Eu gostaria que você definisse para mim o que você entende por organista, por ser organista.

Milton: Organista é o profissional que toca o instrumento órgão. Eu não posso dizer que seja uma pessoa que toque mal, que toque bem, eu não vou entrar na questão de dizer ele toca bem ou mal porque às vezes, o que a gente acha que é “bem” para a gente o outro, às vezes, vê algum defeito. Mas eu posso dizer que os organistas [são os] que têm um certo (*sic*) conhecimento do instrumento, de regulação, um mínimo básico de regulação, usar a pedaleira, ter uma certa desenvoltura com a pedaleira, independência das mãos com os pés, que não fique preso.... Às vezes fica muito preso na parte pianística e quando entra o pé ele se atrapalha muito. Até adquirir essa independência pé com mão, eu acho que tem que ter um certo (*sic*) tempo, uma certa desenvoltura. Então, eu acho que os organistas que nessa etapa estão assim com maior desenvoltura, que tocam com um certo (*sic*) domínio de regulação, conhecimentos não só teóricos, mas

³²⁷ Esse tema foi discutido no capítulo 5, que tratou dos mecanismos de ajustes necessários à legitimação da prática organística.

também práticos de execução, e tudo, então diminui bastante o numero de pessoas. O Rio de Janeiro tem muita gente que toca teclado, piano, teclado eletrônico, quando vai para órgão de igreja acha que esta tocando órgão porque não tem conhecimento do uso da reginação, da pedaleira, e “tá tirando um som”. Para os padres, o simples fato de “tirar som” agrada. Muitos padres, desde que as pessoas tenham uma boa desenvoltura nas mãos, eles gostam, eles não sentem a diferença entre o órgão tocado por um organista e o órgão tocado por um pianista, digamos assim. Porque eles não percebem a questão da reginação, da pedaleira.

É verdade que muito se fala sobre a prática de registrar, mas essa é uma habilidade que não foi descrita como sendo uma questão de grande dificuldade, como se observa no proferimento acima: “certo conhecimento de reginação”, “um mínimo básico de reginação”. Por outro lado, em outros depoimentos já citados³²⁸ transpareceu o entendimento de que a capacidade de reginação é uma competência facilmente adquirida por experimentação ou por um trabalho cognitivo, como é o da leitura. Por esse mecanismo, a técnica organística parece ser definida pelo somatório de itens (a aquisição da técnica digital pianística, se soma a assimilação cognitiva dos cânones ditados sobre a reginação e o conhecimento do uso da pedaleira) e não por um conjunto de procedimentos estruturados. O benefício simbólico de se atrelar a formação de órgão à pianística cobra um preço muito caro. Se o vínculo instituído à técnica de piano agrega valor simbólico à atividade organística em si, por outro, ameaça a sobrevivência deste campo enquanto espaço autônomo. É por isso que os obstáculos decorrentes desse discurso precisam ser contornados, o que se faz mediante a produção de novos discursos. Nesse caso, é pela enunciação de um dispositivo quase que mítico no cenário organístico carioca que se busca proferir alguma autonomia ao instrumento, a pedaleira: “Agora se você tocar em um teclado eletrônico, nem vai dar para fazer um prelúdio e fuga porque não tem nem pedaleira” (MILTON).

³²⁸ Vide a seção 5.4.1.

6.4 Para além da Academia

Domitila: Quem é que intitula “organista”? [...]

Heitor: Eu estudei, você estudou. Trabalhamos com isso, vivemos com isso, somos organistas. Agora eu não posso intitular organista uma pessoa que não estudou órgão, que não entende nada de órgão. Eu não posso considerar essa pessoa uma organista. Eu não posso considerar médico alguém que receita remédio prá você só por receitar. O médico passa por anos de estudo, vai estudar tudo quanto é coisa. Ele é um médico. Você, como organista: basta você começar a tocar um teclado e ser esse organista? [...].

Domitila: Essa formação que você se referiu é formação superior?

Heitor: Não vou dizer superior: técnico. Não precisa ser superior, basta o técnico.

Domitila: Mas tem que ser dentro de uma escola?

Heitor: Não, precisa estar dentro de uma escola, você pode estudar até particular. [...] Porque quando você vai trabalhar numa igreja ninguém te pede diploma de organista.

É difícil imaginar outro destino para aplicação das habilidades que a Academia prima por oferecer a seus discentes de órgão que não sejam as instituições religiosas. Essa situação acarreta uma espécie de sujeição pois o campo erudito organístico, para existir, depende da utilização dos instrumentos do campo religioso e,

Roberto: A igreja não é um teatro, Domitila. [...] é um caso difícil de você encontrar uma igreja hoje que só o órgão toque. No mínimo um piano tem, não é? Então o organista tem que entender que aquilo ali não é uma Academia, a igreja não é uma Academia, a igreja não é um Teatro Municipal, uma sala de concerto. Ali você está num serviço religioso, você está prestando um culto,

Domitila: Onde é que o organista pode ser organista? “Não é teatro”, mas o pianista ele tem o lugar dele para ser “teatro”.

Roberto: O organista pode ser organista num momento fora do culto, tá entendendo? O reverendo pode fazer [solicitar, autorizar] um concerto de 15 minutos, sei lá, de 20 minutos, antes do culto começar.

Quando pergunto a Roberto no que consiste o ofício de organista, ele responde que “é o cara que sabe [...] adequar o instrumento, sabe registrar, sabe pegar o repertório e enquadrar ele (*sic*) num lugar”. Ele prossegue dizendo que é a prática que confere ao organista a capacidade de se adequar às necessidades do serviço religioso. Pergunto, em seguida, se ao dizer isso ele está afirmando que para ser organista, há que se ter uma igreja para tocar. Ele responde: “Não necessariamente, porque uma coisa ele vai juntar com a outra. Ele vai juntar aquilo que ele aprendeu na Academia e ele vai enquadrar aquilo ali [...]”.

A comparação dos termos pelos quais a Academia professa como imprescindíveis à formação do organista contrasta com as demandas das instituições religiosas revelando uma dose importante de desalinhamento:

Domitila: Você acha que [...]o treinamento que a academia oferece [...] aponta para o bom desempenho no serviço religioso? A Academia, vamos dizer assim, o interesse da academia na formação do organista é habilitar bons tocadores de órgão no serviço religioso?

Roberto: Eu não posso fazer uma afirmação assim tão.... delimitar só no serviço religioso. Porque chega o cara lá e aprende e ele vai aplicar aquilo ali na igreja se ele trabalha na igreja ou ele vai aplicar num concerto que ele estiver dando. Você está entendendo? Então não posso dizer que a faculdade está interessada em formar o organista para trabalhar na igreja. Eu estou dizendo o seguinte: ele pode pegar aquilo tudo que ele aprendeu lá e aplicar aquilo lá no trabalho dele.

É interessante observar os termos pelos quais Roberto situa a formação erudita do ofício de organista. Segundo ele, a formação acadêmica, embora necessária, depende da prática realizada nos serviços religiosos, que, em última instância indicam os termos de sua aplicação. Uma opinião diferente tem Heitor quanto à utilidade da formação erudita para a prática organística nas igrejas. Ele acredita que seria melhor que a Academia promovesse dois cursos, duas formações diferentes de órgão:

Heitor: [...] por que que então, não se desenvolvem duas classes? Uma para o organista que pretende ser concertista, e outra que desenvolva o organista para o trabalho dentro de uma igreja - igreja, o que for: uma instituição religiosa que use o órgão. Por quê que não promove dois currículos? Que não precise ficar obrigando o organista a tocar um trio-sonata³²⁹ maravilhoso no final do curso dele, quando, na verdade ele pode tocar [...] um outro (*sic*) repertório e atingir a necessidade?

Domitila: Que no caso do órgão seria então...

Heitor: Um currículo que coloque ele na vida profissional tanto para igreja, pro serviço religioso qualquer que seja, como para se tocar com orquestra, para se tocar como solista, música de câmara, o que for. E você vai ter aquele outro organista que não vai ter a preocupação de ser concertista.

Domitila: A preocupação de que, então?

Heitor: De atingir a necessidade do local onde ele está trabalhando. Se a igreja dele precisa ouvir hinos, o tempo todo, ele vai se preparar naquilo, ele vai ter um repertório, ele vai aprender a tocar várias liturgias.

Contudo, é o mesmo interlocutor quem duvida da serventia de uma formação voltada para a atividade de concertos, a qual que ele próprio possui. Ao me explicar sobre os critérios

³²⁹ Obra composta por Bach cuja execução é considerada pela comunidade erudita de órgão como um *tour de force* e faz parte do programa do curso de graduação de órgão de muitos cursos, inclusive o da UFRJ.

que usa no momento de definir o programa de um concerto, Heitor demonstra seu ceticismo quanto à propriedade de se executar um recital baseado na interpretação das obras eruditas que a Academia valoriza.

Heitor: Se você disser, “[...] [Heitor], toca um concerto aqui prá mim, na [...] [igreja tal]” eu vou pensar no repertório. Com certeza eu não faria a coletânea do Orgelbüchlein³³⁰, do Trio Sonata de Bach, ou eu não tocaria Mendelssohn, as Sonatas³³¹, eu não faria isso.

Domitila: Por que?

Regina: Porque as pessoas não saberiam... não sei se as pessoas. Eu! Eu acho que seria demais, nem eu gostaria de ouvir tanto isso. Porque se eu quero ouvir tudo isso, eu pego um CD e compro, eu posso ouvir em casa. O que eu quero ouvir, eu quero ouvir uma coisa atual, porque na época em que essas coisas aconteciam eram atuais, quando Bach tocava, quando Cesar Franck³³² tocava, eram coisas atuais daquele período.

O ofício de organista, em suas numerosas acepções, continua se desenvolver nos serviços religiosos a despeito da situação dos cursos de órgão e da existência ou da variedade de instrumentos nos templos. É nesse contexto que os proferimentos que visam justificar uma posição de legitimidade para a atividade organística necessitam ir além dos movimentos oscilatórios entre o reconhecimento incondicional da técnica pianística, o valor da compreensão cognitiva de técnicas de gravação e a exaltação das habilidades psicomotoras para a utilização da pedaleira. O instrumento que o discurso constrói é, parafraseando as palavras de Francisco³³³, “completamente desconhecido das pessoas” até mesmo pelas “pessoas que trabalham com música”. Também Tiago pensa da mesma maneira, pois, me disse que “tem lugares que órgão de tubos são (*sic*) instrumentos que nunca ninguém viu antes”. É preciso ampliar a significação dada ao verbo “ver”, uma vez que seu uso mais imediato - o que explica a faculdade de se conhecer pelo sentido da visão - aporta pouco valor à discussão. Tal afirmação se ilustra pelo acontecimento que relato a seguir.

³³⁰ O “Orgelbüchlein” é um livro de Prelúdios Corais escrito por Bach, cujas composições são parte obrigatória do programa do curso de graduação de órgão da Escola de Música da UFRJ.

³³¹ Mendelssohn escreveu seis sonatas para órgão. Essas obras não fazem parte do programa oficial do curso de graduação de órgão da Escola de Música da UFRJ.

³³² As obras de Cesar Franck também são composições cuja interpretação é exigida pelo curso de graduação de órgão da Escola de Música da UFRJ.

³³³ O proferimento foi reproduzido na seção 6.3, e que repito aqui: [...] eles chegaram assim que nem criança. Todas aquelas luzinhas acesas das gravações, da pedaleira, os manuais acesos, eles olharam como, se fosse uma coisa do outro mundo. [...] Uma nave espacial pousada ali no meio do palco. Eles estavam encantados, desconhecendo completamente aquela coisa dos vários manuais, registros, da pedalaria, dos pedais de expressão, pra eles [...] uma coisa nova, desconhecida... [instrumento] completamente desconhecido das pessoas que trabalham com música.

Há uns anos atrás, fui assistir a um concerto de órgão, realizado na igreja luterana Martin Luther, na, Praça da Cruz Vermelha, Rio de Janeiro. Ali, a consola do instrumento de tubos, extraordinariamente³³⁴, fica exposta à frente da nave, próxima ao púlpito. Do outro lado, também embaixo, ficava situado um piano de cauda e, acima e ao centro, os tubos do órgão. A localização dos três instrumentos pode ser apreciada na figura 32. Ao término do concerto, muitas pessoas se acercaram ao instrumento para conversar entre si e com o organista que havia se apresentado. Uma senhora se aproximou de mim e perguntou, apontando para os tubos: “aquilo ali é do piano?”. Há que se frisar que a dúvida expressada pela referida senhora se produziu dentro de um contexto pró-erudição e quando o instrumento de tubos estava em uso.



Figura 32: Disposição dos instrumentos do templo da Paróquia Luterana Martin Luther, Rio de Janeiro em 2009. A fotografia mostra a disposição dos dois instrumentos. O órgão de tubos, designado pelas setas vermelha e amarela, consola e tubos, respectivamente. O piano está assinalado pela seta verde. A seta azul mostra o local para onde a consola do órgão é movida em dias de concerto. Foto de Wilhelm Wachholz. Disponível em: <www.ieclbhistoria.org.br/fotos/c2a5f50b8c.JPG>. Acesso em: 21 dez. 2013.

Este caso mostra que a simples presença física do órgão em local de grande visibilidade sensorial não promove a inteligibilidade do objeto. Isso porque a classificação do objeto é um processo que não é instantâneo, depende de mediação. Isso explica a dúvida daquela senhora, pois os tubos do órgão, para ela, permaneciam como algo incompreensível, a

³³⁴ Originalmente, a consola do instrumento se encontrava na galeria frontal da igreja, isto é, acima do púlpito, ou altar. Há alguns anos foi realizada uma reforma, quando, então, a consola do instrumento foi transferida para baixo e colocada ao lado do púlpito.

despeito das circunstâncias onde se encontrava. A validade de um discurso enaltecedor dirigido a um objeto ignoto possui qualidades incertas e mesmo ineficientes. Como legitimar um instrumento que não “é”, que não existe, seja aos olhos, seja quanto ao entendimento? Se poucos distinguem o órgão de tubos, talvez, a forma mais eficaz de lhe imputar privilégios seja pela desautorização do artefato que se conhece, que é do ordinário, o eletrônico, instrumento que contraria os interesses sustentados pelo subcampo organístico.

Os órgãos eletrônicos, de pedaleira de uma oitava e os chamados teclados são alvos importantes de discriminação, especialmente quando seu uso se dá na realização de atividades não legitimadas. Quando eu pergunto a Rodrigo se o teclado é utilizado no serviço religioso das igrejas em que atua ele responde: “pior que sim / / / / ”³³⁵.

Porém, o objeto em questão a ser desautorizado pode não ser, necessariamente, o instrumento, mas sim - conforme já se discutiu no capítulo 5, que aborda as concessões - o uso que dele se faz. Esse procedimento transparece no relato de Rodrigo, quando conta porque recusou um convite para tocar em uma igreja

Rodrigo: O padre [...] me convidou pra tocar Semana Santa lá. Mas como o órgão de tubos da igreja está queimado eu não aceitei [...].

Domitila: Por que não aceitou? [...].

Rodrigo: Teria que ser num teclado

Domitila: Você nunca toca em teclado?

Rodrigo: Só quando a igreja não dispõe de órgão ou harmônio, e mesmo assim, contrariado.

Evandro aborda a mesma temática quando distingue algumas ocorrências na música religiosa pós o Concílio como “exageros”:

Evandro: Eu creio que a questão não é bem o instrumento, mas a forma de tocar. [...] o que a gente percebe é que a maneira de tocar é que faz a diferença, o estilo. [...] Quando se faz um toque no violão, um toque batido - como se chama - ou dedilhado, isso muda muito o caráter da música. Então uma peça se ela é muito rítmica, tocada de uma forma muito rítmica

Domitila: mas isso, no caso do órgão, aplicado ao órgão como ficaria? [...]

Evandro: O órgão preservaria o ser caráter original [...] que seria os sons mais sustentados, prá sustentar a voz, que é o objetivo do órgão na igreja: inicialmente é sustentar as vozes, as notas, manter a afinação. O órgão estava sempre um pouco abaixo da voz. Porque a mensagem do texto, era mais importante. É por isso que em vários momentos da Igreja, no desenvolvimento da polifonia, os papas tiveram que interceder e falar que

³³⁵ Como essa entrevista foi realizada via MSN, optei por manter os símbolos tal qual meu colaborador postou. No caso, ele fez uso de “emojicons”, os quais interlocutor aparentemente utilizou para enfatizar seu descontentamento quanto à utilização de teclados no serviço religioso.

não queriam obras muito polifônicas porque isso impedia a percepção clara do texto.

Domitila: Então o órgão ocupando um caráter.. subalterno não é uma boa palavra... um caráter secundário ao próprio canto.

Evandro: Ao texto. Então o próprio som do órgão, no momento que há a voz, a mensagem, deveria ser um pouco mais suave. E o que a gente percebe muito, na realização atual, que tanto o ritmo quanto o som sobrepuja a voz.

As bandas ou grupos de louvor tomam parte importante no serviço religioso tanto nas igrejas católicas quanto nas igrejas evangélicas e protestantes e podem apresentar diferentes formações. Na maioria das vezes são grupos que dispensam o uso de partitura tradicional (como a que preconiza o treinamento erudito) e quando o fazem estas se caracterizam pela presença de cifras. As atividades que foram diferenciadas em entrevistas que realizei coincidiram com as que permitem a incorporação ao grupo de músicos que não possuem treinamento musical erudito.

As instituições religiosas costumam recorrer a formas básicas de diferenciação da produção musical em seus eventos. Em uma delas remete-se a uma espécie de divisão dentro serviços religiosos, orientada de acordo com o estilo do ritual que ali se observará. A adjetivação “tradicional” e “contemporânea” não raro é utilizada, especialmente no meio protestante. Estes adjetivos classificam os serviços religiosos onde a liturgia inclui cânticos com formações musicais do tipo banda ou, quando são músicas de hinário a serem empregadas, respectivamente. Outra forma classificatória - menos explícita do que a anterior - decorre dos instrumentos a serem utilizados em diferentes tipos de produção musical. A formação musical das bandas pode sofrer algumas variações. Rodrigo explica que na igreja onde toca, “nem todas as bandas têm teclado. Algumas só com (*sic*) violão”. André escreveu: “temos horários que (*sic*) há coisas bem diferentes, de manhã, órgão e coral. À noite, os casais fazem ‘cânticos’. Tem uns violões bem ruinzinhos”. Rodrigo explica a escala que define os serviços onde atua como organista ao órgão: “Eu toco [...] todas as sextas feiras à noite, nas festas solenes de datas litúrgicas, como Natal, Semana Santa, Festa do Padroeiro. Também tenho escala no primeiro sábado de cada mês às 16h00, mais o 4º e 5º. domingos às 18h00”. Ele também indica acerca dos horários das missas onde o órgão cala em favor das bandas: “Na catedral tem missa às 6h15, 8h00, 10h00. Raramente o órgão toca nessas missas”.

Júlio me relata que sua igreja possui um órgão digital com pedaleira completa e que este instrumento não é o utilizado nas bandas, mas sim o teclado, o que é regulado por uma escala de serviço:

Julio: Eu toco somente nos primeiros e terceiros domingos. Nestes não têm bandas - graças a Deus, hi, hi. [...] O órgão não é usado nos cânticos. [...] são três cultos dominicais onde o das 8 horas é sempre e somente com órgão, sem banda.

Domitila: Há outro culto, então, onde tem só banda e não tem órgão, é isso?

Julio: Alguns cultos com banda (que não vou de jeito nenhum) e órgão que é usado em prelúdio e poslúdio e um dos hinos, somente. [...]

Quando eu pergunto o porquê dele destas manifestações de desagrado ele diz, “Detesto este bate-lata”. Diante dessa demonstração tão clara de descontentamento quanto aos grupos musicais, pergunto se ele acha que existe uma espécie de rixa entre organistas de igrejas protestantes e o pessoal da banda.

Julio: Sim, existe uma rixa com certeza. Hi, hi.

Domitila: Você tem alguma ideia por quê?

Julio: [...] 1- gosto musical (estética): popular x erudito; 2- questão de formação musical as bandas geralmente não têm formação acadêmica e não gosta dos que têm. [...].

Domitila: [...] eu às vezes acho que o problema maior é dos organistas com a banda do que vice-versa.

Julio: Nada. Eu não tô nem aí prá eles mas eu particularmente não gosto. 1- Som forte demais; 2- quando dividem em vozes, é algo que incomoda a “condição das vozes”. 3- todos instrumentistas querem ser solistas ao mesmo tempo. [...] 4- e o uso exagerado da música secular na igreja.

Domitila: Mas eu sempre me pergunto se os organistas se sentem ameaçados pelas bandas.

Julio: Não sei. Os organistas perderam muito espaço em [...] [cita sua cidade] prá(s) *(sic)* bandas.

Tiago também foi claro ao demonstrar seu desagrado com relação ao tema.

Domitila: Na sua igreja tem teclado nos cultos?

Tiago: Não... é uma igreja tradicional que somente aceita piano e órgão.

Domitila: Não tem banda, então?

Tiago: Não, nem em sonho. Hahahahahahaha.

Domitila: Por que diz isso?

Tiago: Porque ‘nossa igreja’ em *(sic)* de um tradicionalismo muito grande. [...] eles não permitem bandas ou afins.

Os relatos acima permitem que se especule acerca da existência de uma separação entre as tarefas musicais que se desenrolam nos serviços religiosos. De acordo com a perspectiva que os relatos oferecem, a divisão hierárquica das tarefas se produz à semelhança

do que o campo erudito enuncia, de forma que as práticas que se afastam das vaticinadas pela erudição tendem a ser depreciadas. Ou seja, trata-se de uma clivagem que parece operar a partir de critérios similares aqueles aplicados às práticas não legitimadas pela ortodoxia, de forma que tudo aquilo que nega, ou põe em xeque a preeminência do órgão acústico ou das atividades que o instrumento suscita tende a ser, em algum nível, menosprezado. Esta situação pode ser interpretada como uma espécie de alheamento acadêmico produzida pelo desencontro das exigências do curso e a demanda do campo religioso com relação às ferramentas necessárias para o desempenho do ofício de organista.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao todo, três autores contribuíram, com suas ideias centrais, para compor o construto teórico desta pesquisa: Pierre Bourdieu, Roger Chartier e Michael de Certeau. É correto afirmar que a Sociologia de Bourdieu foi, teoricamente falando, a principal norteadora deste trabalho. Se a ideia inicial era a de pesquisar acerca da prática organística na cidade do Rio de Janeiro, foi a partir da adoção de um olhar bourdieusiano que o objeto tomou forma. Através dessa perspectiva, o instrumento deixou de ser um artefato físico dotado de características perceptíveis imediatas, definível por suas atribuições tecnológicas, e passou a ser focado como parte de uma dinâmica estabelecida entre dominantes e dominados. Além disso, os conceitos de campo, capital e *habitus*, constituintes do eixo central da obra de Bourdieu, forneceram o aval necessário à compreensão e, portanto, delimitação do espaço de estudo a partir de uma forma política e não geográfica. Com o autor foi possível examinar a maneira pela qual a formação, os títulos e o próprio discurso podem funcionar nos espaços organísticos como fonte de poder - capital - e entender que o gosto, a recepção e a apreciação das práticas organísticas possuem vocação social.

Contudo, não obstante o caráter revelador que a sociologia de Bourdieu emprestou a pesquisa, restava a controversa questão acerca da tendência dos escritos de Bordieu se constituírem como teoria da reprodução. Foi por isso que outros dois autores, Roger Chartier e Michael de Certeau, foram chamados a contribuir para o trabalho. As possibilidades de conjugação entre as três teorias se fizeram sem dificuldade, visto que esses teóricos - Bourdieu, Chartier e Certeau - foram conterrâneos, contemporâneos e tiveram, direta ou indiretamente, oportunidades importantes de interlocução.

Os conceitos de Bourdieu se enriqueceram pelas ideias de Chartier especialmente no tocante à marcada oposição que este último fez questão de estabelecer à clivagem entre o caráter subjetivo das representações e a objetividade das estruturas. Corroborou-se, com isso, a importância de se compreender como os próprios agentes definem seus conceitos e suas práticas, subtraindo importância às categorias que a erudição preconiza. Ao invés afirmar as falas dos agentes do campo organístico como confusas, incoerentes ou até mesmo contraditórias, com Chartier é possível perceber em suas falas uma articulação entre o discurso e a prática. Eis algo que outorga valor à maneira pela qual os agentes se apropriam dos discursos e promovem suas releituras.

A principal contribuição da obra de Certeau a esta pesquisa, foram seus conceitos de tática e estratégia, os quais ocuparam papel de destaque na elucidação de como os agentes

transitam entre os dilemas e conflitos que ocorrem na prática organística. À semelhança de Chartier, Certeau veio explicar como as práticas cotidianas podem alterar e subverter a ordem dominante. Os vínculos de Certeau com Bourdieu, por sua vez, se mostraram, por um lado, pelo ceticismo pelo qual se posicionou ao *habitus* bourdieusiano e, por outro por somar importância às estratégias que Bourdieu entendeu como inconscientes. Com a adição teórica dos dois autores desconstruiu-se, pois, o caráter estático dos agentes dentro da prática, na medida em que ficou estabelecido que o uso é capaz de retirar, irremediavelmente as pretensões originais dos produtores de discursos e normas: Chartier e Certeau vieram para outorgar legitimidade à fala cotidiana do agente da prática.

O ponto crucial no desenvolvimento deste trabalho se revelou quando as questões que resultam da confluência dos interesses do campo religioso e artístico pululam no cotidiano das práticas. A tentativa de transformar o espaço religioso em espaço artístico ficou patente em muitos dos depoimentos oferecidos pelos agentes. Ao anseio artístico do organista erudito se interpõe o afã religioso. E, diante do embate, sai vencedor aquele que possui os instrumentos: bem cultural e cujo controle é parte no capital que institui a classe dominante. A posse do bem cultural dirige o olhar, produz classificações, legitima práticas, técnicas e constrói discursos. O ofício de organista erudito pouco subsiste sem a intervenção do discurso do campo religioso.

Essa situação conforma a dificuldade do campo organístico erudito em exercer autonomia e gerir suas atividades. O mesmo pode ser dito quanto ao complexo processo de sustentar, na prática, o discurso que a Organologia e os manuais acadêmicos estabelecem como critérios definidores para o artefato sonoro modelar. A escassez desses instrumentos gera a necessidade da utilização de órgãos eletrônicos. Com a legalização da prescrição intermitente do artefato eletrônico, os limites eruditos, definidores da ortodoxia, se flexibilizam. É por isso que a atividade organística erudita, para alcançar a legitimidade que pretende depende da reinvenção de suas justificativas, da legitimação de seus desvios, como forma de fazer valer sua autoridade a despeito do instrumento que utiliza.

Se a prática erudita organística carioca tem por referência o órgão de tubos dele ela não se utiliza estritamente. O instrumento acústico, enquanto preceito, é um conceito que precisa ser reinventado e justificado permanentemente por seus agentes. A prática organística erudita, ou religiosa - agora já não mais é possível definir suas fronteiras com segurança - está à mercê da debilidade dos limites desses campos campo, e da labilidade de seus interesses. E é por levar em conta a imiscuição dessas práticas que é possível afirmar as discrepâncias importantes existentes entre o ensino acadêmico de órgão e a demanda das igrejas.

O campo organístico erudito, como instância de produção e consagração de bens simbólicos tem como um de seus principais representantes a Escola Nacional de Música da UFRJ. Contudo, como a legitimação da arte organística não logrou se estabelecer fora da esfera religiosa é esse último campo que define e regula a prática, fazendo prevalecer suas normas de produção e os critérios de avaliação sobre as atividades realizadas nos órgãos que abriga.

Em uma análise imediata, o campo organístico erudito depende, em grande medida, do campo religioso, vez são os espaços eclesiásticos que abrigam os instrumentos equipados com os requisitos que a ortodoxia especifica. É patente a diferença entre o ambiente físico das igrejas e os dos espaços culturais: as imagens, retábulos e púlpitos, com seus bancos nus de madeira, seus genuflexórios, são elementos distintivos dos locais religiosos. Contudo, além disso, como proprietários que são daqueles artefatos, os espaços eclesiásticos detêm o controle do uso que dele se faz, não apenas por sua utilização durante os serviços mas, também, pelo governo do espaço onde as eventuais atividades eruditas de órgão acontecem. As instituições religiosas provêm e gerenciam uma parcela substancial dos postos de trabalho definindo as qualidades necessárias daqueles que desempenham essas funções. Como detentoras dos postos de trabalho, e, como avalizadas a fixar o perfil das características necessárias aos que se habilitam a tais cargos, as instituições religiosas titulam organistas. Esta é uma operação de extrema relevância dentro da dinâmica organística, pois a igreja oficializa uma função de acordo com seus próprios interesses. Elas exercem o papel de agências que fixam os critérios da música produzida em seus espaços, tendo e exercendo o poder de consagrar organistas segundo seus próprios critérios. Esse processo de qualificação produz, ainda que não oficialmente, um impasse quando se compara os requisitos que as instâncias ortodoxas definem como necessárias à titulação de um organista. Um dos mais eloquentes sinais da existência desse conflito transparece ao se examinar os requisitos para a consagração de organistas em um e em outro campo.

Os pré-requisitos para o ingresso ao curso de graduação de órgão no Rio de Janeiro, o programa do curso e sua grade curricular denotam uma orientação estabelecida de acordo com os padrões eruditos europeus. As obras que constam do programa de órgão demandam técnicas que lhes são próprias e sua performance requerem instrumentos que estejam equipados com recursos específicos. Esse repertório acadêmico, formado durante os quatro anos do curso inclui inúmeras obras de Bach, Cesar Franck e outros compositores de renome dentro do círculo organístico erudito dito “internacional”. Contudo, os instrumentos com recursos mínimos para a performance deste repertório não estão disponíveis e, ainda, o que é

mais surpreendente, sua execução não é necessária ou bem-vindos ao serviço religioso. Ainda que a atividade organística nos serviços revele diferenças litúrgicas significativas, o lugar para a música erudita de órgão, proveniente dos estudos acadêmicos é, de forma geral, bastante reduzido entre as diferentes religiões cristãs estudadas aqui. Seria possível, diante desta constatação, afirmar que tal fato aponta para a divisão entre os campos, organístico erudito e organístico religioso. Porém, como ficou demonstrado no decorrer desta pesquisa, o direito de proclamar organistas agregado à posse dos instrumentos e dos postos de trabalho confere, no que tange à prática organística, uma posição de vantagem do campo religioso com relação ao campo erudito. Os interesses do campo religioso marcam e demarcam a prática organística: ele não apenas distingue quais instrumentos são suficientes à prática organística que ocorrem em seus espaços, mas detém a prerrogativa de proclamar organistas de acordo com suas regras e valores.

Ocorre que os órgãos utilizados nos serviços religiosos raramente se coadunam com os prescritos com a ortodoxia. Em parte isso se dá porque são raros os artefatos de tubos e ainda mais em condições de funcionamento e, em parte porque outros órgãos atendem completamente às necessidades que a igreja tem. Estes órgãos são os chamados teclados, sintetizadores e espineta. A aquisição desses instrumentos requer menos recursos físicos e econômicos do que os artefatos exigidos pela ortodoxia organística erudita. Com relação à sua forma de operar, estes instrumentos dependem de competências muito diferentes daquelas proclamadas pela Academia, como é o caso da leitura de cifras ou capacidade de tocar de ouvido. Ainda assim, a adoção dos órgãos eletrônicos é uma constante seja nas igrejas católicas, seja nas igrejas protestantes. E, não é raro observar que nas poucas igrejas onde o órgão de tubos funciona, este, juntamente com a ortodoxia que representa, muitas vezes é preterido pelo órgão eletrônico.

Falar na desautorização do instrumento eletrônico extrapola, em muito, à questão do repúdio ao artefato em si mesmo. Assim como a referência ao aparelho de tubos inclui todo um conjunto de processos, modos de operar e de ideologias, por analogia, o mesmo pode ser inferido aos instrumentos eletrônicos. A questão se mostra deveras complexa, vez que os instrumentos eletrônicos, ainda que se afastem das determinações da ortodoxia, são utilizados pelos organistas legitimados pelo campo erudito. Essa situação é compreensível e, até mesmo, previsível, porque há poucos instrumentos rigorosamente à altura das determinações acadêmicas.

No processo de autenticar uma atividade construída fora de padrões ditos legítimos, os agentes que operam os instrumentos proscritos o fazem mediante discursos. Esses podem ser

dos mais variados tipos, embora, não raro, venham dotados de um duplo teor. Eles são, ao mesmo tempo desqualificadores e absolutórios: justificam o uso do instrumento que desmerecem. Disso pode resultar uma equivocada aparência de volubilidade quando se observa inadvertidamente tão somente os pronunciamentos que os agentes publicam. Porém, a interpenetração dos campos organístico e erudito, a imprecisão dos interesses e dos limites desses espaços bem como a dificuldade que os espaços eruditos de órgão têm de definir sua ortodoxia são obstáculos capazes de explicar o caráter impermanente dos discursos legitimadores da prática.

Sendo uma atividade que fica sob o controle de um gerenciamento híbrido, os agentes das práticas de órgão se equilibram em uma dinâmica de duplo sentido que varia de acordo com sua posição num dado momento. Quando em posição hegemônica, e, portanto, buscando avalizar seu posicionamento em instâncias de dominação, os agentes lançam mão de estratégias de forma a se apropriar de práticas consideradas expúrias. Ou ainda, quando em situação de relativo desprestígio, o mesmo agente volta seu empenho para a dimensão estratégica que uma atividade táctica pode adquirir.

Alguns anos atrás, quando iniciei a pesquisa dos temas relacionados ao escopo deste trabalho, reuni os programas do curso de graduação de órgão de três instituições brasileiras para obter um entendimento mais geral de como se processava a formação acadêmica no instrumento em âmbito nacional. Os programas, no caso, pertenciam à UNESP, UFRJ e UFRGS. À época, a súmula do programa da UFRGS, se destacou das demais por dois motivos, primeiro por ser bem mais genérica que as das outras duas universidades. O segundo motivo, contudo, foi o que mais me chamou atenção. O programa incluía, em três dos oito semestres do curso, a obrigatoriedade do estudo de um tópico denominado “execução de hinos e músicas para casamentos”. A inserção daqueles tópicos no programa me pareceu, então, que afastavam a Academia de seu objetivo principal, o de formar o aluno de acordo com as diretrizes estabelecidas pela erudição. Mas, no decorrer desses últimos anos, meu pensamento se modificou.

Na verdade, pensar uma prática de ensino erudita que incluía “hinos” e “músicas de casamento” como objetos de estudo pouco ou nada tem de inovador, ainda que mantenhamos o olhar nas raízes europeias que fundamentam a erudição organística. Pelo contrário, pois se o entendimento da atividade organística erudita europeia foi impregnado pela vocação religiosa atribuída ao órgão, nada mais próprio à erudição, nesse caso, do que hinos e músicas para casamento.

Compreender a prática pedagógica de órgão a partir do percurso que privilegia a

necessidade prática como ponto de partida não parece ter sido problema em outras épocas. Além disso, o instrumento por séculos vem se distinguindo por atender aos interesses eclesiásticos, de forma que ao órgão, em quaisquer de suas versões, acabou por se agregar um de seus mais eloquentes adjetivos, sua afinidade litúrgica. Se esta característica pode ser dita como uma das qualidades mais patentes que o instrumento adquiriu, não deveria constituir uma extravagância o propósito que viesse a atualizar os interesses do campo religioso e do erudito naquilo que tange à prática organística.

O significado que o conceito de “atualização” evoca se apresenta como crucial como parte desta etapa conclusiva. Por mais plangente que possa parecer a alguns e, a despeito do que os discursos eclesiásticos venham a declarar, é certo que os interesses do campo religioso nunca se apartaram tanto daqueles que a erudição organística sustenta. Esta é uma realidade de inevitável constatação: a prática organística religiosa, tal qual compreendida outrora, não cumpre mais seus efeitos no culto de hoje. Se existiu um acordo, ainda que tácito, que provinha de sentido os vínculos entre órgão e culto, este parece ter se extinguido, pois, uma das partes, se modificou. Por isso, quaisquer intentos que tenham por meta devolver à prática organística o lugar que um dia eventualmente ocupou tende ao fracasso. Contudo, não poderia deixar de assinalar o que agora parece evidente. Dentro do culto religioso pouco espaço existe para uma atividade que advoga sua elegibilidade por critérios que ficaram engessados em um passado cultural e cronologicamente distante.

Assumir que as práticas religiosas se modificaram é o ponto de partida para que compreenda que vieram por terra as bases que lançavam as condições de vinculação entre os campos, condicionadas como estavam por um acordo tácito estabelecido anteriormente pelas partes. A ruptura foi unilateral, pois agora, é o campo religioso que busca outras formas de adequar a prática musical de seus serviços a seus interesses. Trata-se de uma ironia, caso decidamos apreciar o fenômeno como inversamente análogo ao que se sucedeu, há poucos séculos, quando a arte se autonomizou do religioso. Hoje, as igrejas é que parecem se autonomizar da, talvez derradeira, prática musical estabelecida sobre um remanescente vínculo religioso.

Não seria a primeira vez que, em séculos de existência, poderiam ser anotadas transformações importantes ocorridas nas religiões cristãs ocidentais. De forma que, para que as considerações acima surtam algum sentido, há que se frisar o caráter distintivo das modificações que permitem que estas exerçam efeito impeditivo à prática tal como pretendida pela ortodoxia.

O aparecimento do órgão eletrônico representou um golpe decisivo a um dos

pressupostos mais básicos à constituição do campo organístico artístico: a derrocada das frágeis condições autonômicas das práticas eruditas do instrumento. O confronto instaurado pela ortodoxia e que busca justificação através de argumentos como ausência de tubos e diferenças sonoras, busca encobrir as raízes do problema, a democratização de uma prática tida até então como de elite. O cerne da questão reside, entretanto, na emergência de um artefato cuja prática se anunciou como possível a partir de critérios do ordinário, uma verdadeira institucionalização da democratização de uma atividade resguardada até então pelo aparato místico que os espaços religiosos conferiram. É verdade que desde o ponto de vista estrito, as condições autonômicas da prática artística de órgão podiam dizer discutíveis, dados os vínculos com o religioso. Mas, por outro lado, as condições sob as quais o instrumento se ligou às igrejas se mostraram produtoras na manutenção de todo um ideário representativo do órgão de tubos. O confinamento do instrumento em locais de acesso restrito e o aval eclesiástico conferido à associação da prática do instrumento como representante da genuína arte sacra funcionaram como subterfúgios potentes na dissimulação para a carência autonômica que o campo organístico erudito sofria. A distribuição democrática dos instrumentos eletrônicos no entorno religioso e a propagação dos conceitos sobre sua utilização, desobrigada dos pormenores exaltados pela erudição selou o fim dos termos sob os quais se assentava a condição de especialidade que definia a prática organística.

Essa alteração da ordem não teria vingado caso não tivesse coincidido com os interesses expansionistas das igrejas cristãs da época. A modificação dos parâmetros musicais religiosos coincidiu com as novas necessidades que surgiam no cenário religioso, motivo pelo qual se pode afirmar que o órgão eletrônico não poderia ter despontado em um momento mais propício a seu estabelecimento. É nesse sentido que se pode inferir que os interesses das instituições religiosas se modificaram a ponto de incompatibilizar os arranjos feitos até então para a justificação da coexistência das atividades organísticas eruditas e religiosas em um mesmo espaço social.

Olhando desde o ponto de vista do campo organístico a situação se mostrou realmente pouco promissora, visto que as práticas eruditas de órgão jamais conquistaram um lugar autônomo dentro do campo erudito. Não fosse isso, teria sido mais fácil supor uma adaptação do campo religioso às novas frentes populares abertas pelas instituições religiosas. Mas como as opções estéticas fora do âmbito eclesiástico eram praticamente nulas, a possibilidade de uma prática organística artística e religiosa, fundidas como estavam, implicava na submissão dos novos termos que os interesses religiosos anunciavam.

Frente à diminuição dos instrumentos proclamados pela ortodoxia - seja por destruição, seja por falta de conservação - e admissão de uma prática instrumental alheia aos cânones eruditos instrumentais, um novo discurso teve que ser produzido.

Como demonstrei no decurso deste trabalho, hoje, o discurso que estabelece a hegemonia de uma prática precisa ser justificado a expensas de vínculos constituídos a partir de sua importância dentro do contexto religioso carioca. Os ideais hegemônicos se manifestam pela reconstrução dos signos distintivos do instrumento considerado como símbolo da prática ortodoxa dentro da atividade do cotidiano. Com isso, os agentes do campo organístico religioso-erudito buscam distinguir suas práticas através da reafirmação de princípios legitimadores radicados tanto sobre a supremacia do órgão de tubos, quanto pela desautorização do instrumento eletrônico.

8. REFERÊNCIAS

- ALDRIDGE, Henry B. Music's most glorious voice: The Hammond Organ. *Journal of American Culture*. Vol. 19 (1996) issue 3, p.1-8.
- AMSTALDEN, Luis Fernando F. Condição Pós Moderna e Música Organística. *Caixa Expressiva*, São Paulo, dez. 2003, ano 7, n. 14, p. 6-10.
- ANDERSEN, Poul-Gerhard. The West European Organ Types. In: _____. *Organ building and Design*. Londres: George Allen and Unwin LTD, 1969. p. 115-264.
- AUGUSTO, A. J. A civilização como missão: O Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Musica* (Rio de Janeiro. 1934), v. 23/1, p. 67-91, 2010
- BALLESTEROS, Domitila. *Jeanne Demessieux's six etudes and the piano technique*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004.
- BARBER, Grahah. German organ music after 1800. In: *The Cambridge Companion to the Organ*. Nicholas Thistlethwaite e Geoffrey Webber, editores. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998. p. 250-262
- BATISTA, Gisele Sant'Ana. *Os órgãos de tubos de Guilherme Berner na cidade do Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas, Órgão) – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo.
- BATISTA, G. S. ; KERR, D. M. . Órgãos tubulares da cidade do Rio de Janeiro: estudo e catalogação. In: XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo 2007. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007. v. 1. p. 1-9
- BENTO, Pedro Manuel Branco dos Santos. Recursos II: Música e Eletrônica. In: _____. *Recursos, ideias, concepção e realização material no Alvorecer da Música Electroacústica*. O Poème Electronique de Edgard Varèse. 2005. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Música/Música eletroacústica) – Universidade de Aveiro. p. 61-93.
- BLANCO, Paulo Sotuyo. *Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. Salvador, Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2003, 301p.. Tese de doutorado, programa de pós graduação em música. Disponível em: <www2.ufba.br/~psotuyo/dir/artigos/Tese%20PSB%20-%20MPCLamBrasil%20-%20UFBA%202003.pdf>. Acesso em: 2 out. 2009.
- BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Editora Ática, 1983, n. 39, p. 46-86. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

_____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. Los poderes y su reproducción. In: VELASCO MAILLO, H., et al. *Lecturas de Antropología para educadores, El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*. Madrid: Trotta, 1993. p. 389-429.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. Você disse "popular"? *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 01, abr. 1996b. Disponível em: <educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24781996000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 mar. 2010.

_____. Las formas del capital. In: _____. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2000. p. 131-164.

_____. *Lições da aula*. São Paulo: Ática, 2001a.

_____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M.A.; CATANI, A. (Orgs.). *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2001b. pp 71-80.

_____. Campo intelectual y proyecto creador. In: *Campo intelectual y proyecto creador. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. p. 9-50.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. *Os usos sociais da ciência*. Por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004b.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. O camponês e seu corpo. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 26, p. 83-92, jun. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>. Acesso em: 1 de jun. 2013.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008a.

_____. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2008b. p. 17-112.

_____. *Cuestiones de Sociologia*. Madrid: Ediciones Istmo, 2008c.

_____. *Razões Práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 2008d.

_____. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. In: *Práticas da Leitura*. Roger Chartier, (org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 229 a 254.

_____; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife. Contribuição a uma teoria da magia. In: *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2008. p. 113-190.

_____; PASSERON, J. C. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____; WACQUANT, Loïc. El propósito de la sociología reflexiva (Seminario de Chicago). In: _____.; WACQUANT, L. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores; 2005. p. 91-266.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes – *Música sacra evangélica no Brasil: Contribuição à sua história*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1961.

BUENO, Eduardo. *A Viagem do Descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral*. Coleção Terra Brasilis; I.Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 140p.

CAMARGO, Cândido Procópio F. de. *Católicos, protestantes, espíritas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. *O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier*. Diálogos, Maringá, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005.

CAVICCHIOLI, Andrea e FREIXO, Elisa e . *Avaliação e perspectivas da abordagem à conservação do patrimônio organístico no Brasil*. An. mus. paul. [online]. 2010, vol.18, n.1, p. 231-270. ISSN 0101-4714.

CAMPOS, Leonildo Silveira. Protestantismo brasileiro e mudança social. In. *Sociologia da religião e mudança social*. Católicos, novos protestantes e movimentos religiosos no Brasil. Beatriz Muniz de Souza, Luis Mauro Sã Martino (orgs). São Paulo: Paulus, 2004. p. 106-136.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 2003.
_____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. Texto, impressão, leituras In: HUNT, Lynn, *A nova história cultural*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2ª edição, 1992. p. 211-238.

_____. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em 12 abr. 2010.

_____. *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certeau, Marin, Manantial, Buenos Aires, 1996 (Cap. 2 “Estrategias y tácticas. De Certeau y las artes de hacer”).

_____. *A Ordem dos Livros*. Lisboa: Passagens, 1997.

CHARTIER, Anne-Marie; HÉBRARD, Jean. *L'invention du quotidien une lecture, des usages*. Gallimard | Le Débat. 1988/2 - n° 49 pages 97 à 108.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música, 2001.

CONSTITUIÇÃO CONCILIAR SOBRE A SAGRADA LITURGIA. *Documentos do Concílio Vaticano II*. Disponível em: <www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html>. Acesso em: 07 de out. 2009.

CORRÊA, Carlos Humberto Alves. Notas de estudo: a história cultural e as possibilidades de pesquisar a leitura. *Linha Mestra – Revista Virtual*, Campinas, SP, Ano I, n° 02, maio/junho 2007. Disponível em: <www.alb.com.br/revistas/revista_02/art2_02.asp>. Acesso em: 14 de ago. 2009.

COX, Geoffrey. English organ music to c1700.. In: *The Cambridge Companion to the Organ*. Nicholas Thistlethwaite e Geoffrey Webber, editores. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998. p. 190-204.

CRAB, Simon. 120 YEARS of Electronic Music. *Electronic Musical Instruments 1870 – 1990*. 2005. Disponível em: <http://www.mathieubosi.com/zikprojects/120YearsOfElectronicMusic.pdf>. Acesso em: 10 dez. de 2011

CRABTREE, Asa Rout. *Historia dos Baptistas do Brasil até o anno de 1906*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Baptista do Rio de Janeiro, 1937.

DAVIES, Hugh. Electronic Organ. In: BUSH, Douglas; KASSEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Keyboard Instruments: The Organ*. New York: Routledge Press, 2006. p. 169-64.

DIANTEILL, Erwan. (2005) ‘Pierre Bourdieu and the sociology of religion: A central and peripheral concern’ in *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*, ed. David L. Swartz and Vera L. Zolberg, Netherlands: Springer, 65-86

DOLGHIE, Jacqueline Zioldo. *Louvor e Carisma: Uma análise do poder religioso*. Revista Âncora – revista digital de estudos em religião. ISSN: 1980-9824 | Volume III - Ano 2 | Novembro de 2007 , 82 . (Faculdade De Teologia IV Centenario) Disponível em: <www.revistaancora.com.br/revista_3/06.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2012.

ETHERINGTON, Charles L. The Reformation. In: _____. *Protestant worship music, its history and practice*. Connecticut: Greenwood press publishers, 1962. p. 90-103.

FRANCESCHINI, Furio. Ao Rei dos Reis, o Rei dos Instrumentos. *Música Sacra*. Editora Vozes Ltda, Petrópolis, 2º. Artigo, Ano IX, n.12, p. 221-2, Dezembro, 1949.

FROW, John. Michel de Certeau and the practice of representation. *Cultural Studies*. London: Methuen / Routledge, a. 5, n.1, p. 52-60, 1991.

GALAK, Eduardo. (2010) *El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu: Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades*. Tese de Posgraduação. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponível em: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.453/te.453.pdf>. Acesso em: 5 jul 2013.

GELINEAU, Joseph, S.J. *Canto e música ano culto cristão: princípios, leis aplicações*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1968.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1990. pp 9-32.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. Juiz de Fora: In: *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. 22-25 jul. 2004. Disponível em: <conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/estudos_06.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2009.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. O século XIX: música instrumental. In: *História da Música Ocidental*. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1997. p. 590-627.

HAHN, Carl Joseph. *História do culto protestante no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1989.

HIGGINBOTTOM, Edward. Organ music and liurgy. In: *The Cambridge Companion to the Organ*. Nicholas Thistlethwaite e Geoffrey Webber, editores. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998. p. 130-147.

JOSGRILBERG, Fabio B. Michel de Certeau e o admirable commercium de sentidos na educação. *Educação. Teoria e Prática*. Rio Claro, v.18, p.95 - 105, 2008.

JOSGRILBERG, Fabio B. Michel de Certeau e mídia: táticas subvertendo lugares ou lugares organizando táticas?. *Comunicação & Sociedade*. V.37, p.13 – 24, 2002.

KAEMPER, Gerd. *Techniques pianistiques: l'évolution de la technologie pianistique*. Paris: Leduc, 1968.

KARTOMI, Margaret. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. The University of Chicago Press, Chicago, 1990. 329 p.

KENNEDY, James L. *Cincoenta anos de methodismo no Brasil*. São Paulo: Imprensa Methodista, 1928.

KERR, Dorotéia. A atividade organística no Brasil colônia: organistas, compositores, construtores. *Encontro de Musicologia*. Facultad de Artes y Educación Física, Universidad de Chile, Santiago, 2003.

_____. *Catálogo de órgãos da cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Hosmil, Fapesp, 2001.

_____. Música para órgão solo de compositores brasileiros In: *XII Congresso da ANPPOM* 1999, Salvador, BA. Anais do XII Congresso da ANPPOM, Salvador, 1999.

_____. *Organistas, organeiros e órgãos. Crônicas sobre a história da música no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil*. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas, Órgão), Escola de Música da UFRJ, 1985. 2 v.

_____; CARVALHO, Any R. A pesquisa sobre órgão no Brasil: estado da arte. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, v. 12, p. 25-. 38, 2005

KVIFTE, Telef. *Instruments and the electronic age: toward a terminology for a unified description of playing technique*. Oslo: Solum Forlag, 1989.

LEACH, Neil. (2002). Belonging: Towards a Theory of Identification with Place. *Perspecta*, vol. 33. Mining Autonomy (2002). p. 126-133.

LIMA, Maurilio Cesar de Lima. A Evangelização. In: _____. *Breve história da Igreja no Brasil*. Rio de Janeiro: Restauero, 2001. p. 31-4.

MATOS, Eliane Bragança. A gênese da resistência criativa nas ideias de agência de Certeau e de habitus de Bourdieu. *XXXV Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, setembro de 2011.

MELO, Guilherme de. Influência Jesuítica. In: _____. *A música no Brasil*. Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. cap I, p. 20-8.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. *O celeste Porvir. A inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: ASTE, 1995.

_____. O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. In: *Revista USP*, São Paulo, n.67, p. 48-67, setembro/novembro 2005.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa; VELASQUES, Prócoro Filho. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

MOZART, W. A. - Mersmann, Hans, ed. *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: Dover, 1972. Letters of Wolfgang Amadeus Mozart. Selected and edited by Hans Mersmann. Translated from the German by M. M. Bozman, New York, Dover Publications [1972] , xiv, 278 p. illus. 22 cm.

MICELI, Sergio. Introdução: A Força do Sentido. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia da trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. VII – LXI.

MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. *Tempo soc.*, São Paulo, v. 15, n. 1, abr. 2003. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702003000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 abr. 2013.

NASSAU, Rolando. *Música evangélica com ritmos populares*. Disponível em: <www.abordo.com.br/nassau/art_01.htm#10>. Acesso em: 06 jan. 2012.

NOSKE, Frits. *Sweelinck*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988.

OCHSE, Orpha. Prelude, Music for a Revolution. In: _____. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 1-6.

_____. *The history of the organ in the United States*. Bloomington&London: Indiana University Press, 1975.

OLING, Bert; WALLISCH, Heinz. *Enciclopédia dos instrumentos musicais. Um guia abrangente de instrumentos musicais de todo o mundo*. Lisse: Livros e Livros, 2004.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. A teoria do trabalho religioso em Pierre Bourdieu. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). *Sociologia da Religião: Enfoques teóricos*. Petrópolis: Vozes, 2003, (p. 177-197).

OLIVEIRA, Betty Antunes de. *Centelha em Restolho Seco*. Rio de Janeiro. Ed. Part.. 1985.

ORTIZ, Renato. (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática. 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2007, Coleção História, Cultura e Ideias, v. 7.

PEREIRA, José Carlos. Religião e poder: Os símbolos do poder sagrado. *CSOnline*, Revista Eletrônica de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora Ano 2, Volume 3, Maio de 2008.

PEREIRA, Mateus. H.F.; SARTI, F.M. *A leitura entre táticas e estratégias? Consumo cultural e práticas epistolares*. *História da Educação* (UFPel), 2010, v. 14, p. 195-218).

PERROT, Jean. *The Organ from its invention in the Hellenistic Period to the end of the thirteenth Century*. London: Oxford University Press, 1971.

PETERS, Gabriel. *Humano, demasiado mundano: a teoria do habitus em retrospecto*. Teoria & Sociedade (UFMG), v. 18, p. 8-37, 2011.

PETERS, Gabriel. Configurações e reconfigurações na teoria do habitus: um percurso. In: *XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, 2009, Rio de Janeiro. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2009.

PETERS, Gabriel . O problema do neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. In: *Encontro Anual da Anpocs*, 2007, Caxambu. 31o Encontro Anual da Anpocs, 2007. Disponível em:

<www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=437%3Aanais-do-encontro-sts&catid=1038%3A31o-encontro&Itemid=231>. Acesso em: 15 set 2013.

PIO X. Motu próprio tra le sollecitudini sobre a música sacra (1903). In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 13-22.

PIO XI. Constituição Apostólica Divini Cultus. Sobre liturgia, canto gregoriano e música sacra (1928). In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 25-34.

PIO XII. Encíclica Musicae Sacrae Disciplina sobre a música sacra (1955). In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 37-60.

RIO, João do (Paulo Barreto). *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, S.A., 1976.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Secularização e declínio do catolicismo. In: *Sociologia da religião e mudança social*. Católicos, novos protestantes e movimentos religiosos no Brasil. Beatriz Muniz de Souza, Luis Mauro São Martino (orgs). São Paulo: Paulus, 2004. pp 13-22

RILEY, Chris. *The modern organ guide a resource for buyin an organ or keyboard instrument in the 21st. EUA*: Xulon press, 2005.

SACHS, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Edicione Centurion, 1947.

SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS. Instrução da sagrada congregação dos ritos sobre a música sacra e a sagrada liturgia (1958). In: *Documentos sobre a música litúrgica*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 64-104.

SALCEDO, Rodrigo. "Reflexiones en torno a los guetos urbanos: Michelle de Certeau y la relación disciplina / anti-disciplina". In: *Bifurcaciones* [online]. núm. 7, año 2008. World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/007/DeCerteau.htm>. ISSN 0718-1132

Silva, Janaina Giroto. *O Florão mais Belo do Brasil: O Imperial Conservatório do Rio de Janeiro 1841-1865*. 2007. Dissertação (Mestrado) - UFRJ/IFCS/PPGHIS, Rio de Janeiro.

SUMNER, William Leslie. *The Organ, Its Evolution, Principles of Construction and Use*. New York: St. Martin's Press, 1962.

THIRY-CHERQUES, H.R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *Revista Administração Pública*. 2006, vol.40, n.1, pp 27-53

THISTLETHWAITE, Nicholas. Origins and development of the organ In: _____; WEBBER, G. (Org.). *The Cambridge companion to the organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 1-17.

TONIOL, Rodrigo. 2011. A caminhada como produtora de sentidos: uma etnografia *Revista Transporte y Territorio* N° 5, Universidad de Buenos Aires. p. 29-47.

VAIL, Mark. *The Hammond organ. Beauty in the B. U.S.A: U.S.A*: Miller Freeman Books. 1997.

VAINFAS, Ronaldo. Da história das mentalidades à história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus 1997, p. 144-158.

VALLE, Ione Ribeiro. A obra do sociólogo Pierre Bourdieu: uma irradiação incontestável. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 33, n. 1, Apr. 2007. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022007000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 Mai. 2013.

VAZQUEZ GARCIA, Francisco. *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Espanha, Montesinos, 2002.

VERMES, Mônica. *Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX*. Paraná: Departamento de Artes da UFPr, Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 5, no. 1/ junho de 2000. Disponível em: <www.rem.ufpr.br/_REM/REMr5.1/vol5-1/rio.htm> Acesso em: 19 out. 2009.

VIDAL, Diana. Cultura e práticas escolares: a escola como objeto de pesquisa, In: *Culturas escolares: estudo sobre práticas de leitura e escrita na escola pública primária* (Brasil e França, final do século XIX), Campinas, SP: Autores Associados, 2005. p. 21 a 69.

VON HORNBOSTEL, Erich M.; SACHS, Curt. Classification of Musical Instruments. Tradução Anthony Baines e Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar, 1961), p. 3-29.

WILLIAMS, Peter. *A new history of the organ. From the Greeks to the present day*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. *Educação & Linguagem*. São Bernardo do Campo, SP, ano 10, n. 16, jul-dez. 2007, p. 63-7

WACQUANT, Lóic. Prefacio. In. BOURDIEU, P.; _____. L. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores; 2005. p. 15-20.

WACQUANT, Lóic. Hacia una praxeología social: la estructura y la lógica de la sociología de Bourdieu. In: *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores; 2005. p. 30-90.

WILLISTON, Jay. *Thaddeus Cahill's Teleharmonium*. 2000. Disponível em: <www.synthmuseum.com/magazine/0102jw.html>. Acesso em: out. 2011.

WASKITO, Agung. *Harmonium in the Western World*, traduzido por Ferdi Zebua. Abr. 2011. Disponível em: <www.listentotheworld.net/index.php?option=com_content&view=article&id=164:harmonium-in-the-western-world&catid=36:articles&Itemid=62>. Acesso em: 10 nov. 2011.

WEBBER, Geoffrey. The north German organ school. In. _____; THISTLETHWAIT, N (Org.). *The Cambridge companion to the organ*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 219-235.

_____. *Trading places and travelling: musical legacies of the Hanseatic League*. Palestra proferida no Gresham college em 12 julho 2012. Disponível em: <www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/trading-places-and-travelling-musical-legacies-of-the-hanseatic-league>. Acesso em: 5 nov. 2013.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. Ao Rei dos Reis, o Rei dos Instrumentos! *Caixa Expressiva*, Periódico da Associação Brasileira de Organistas, ano 4, no. 9, p. 5, Jul. 2001.